موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

3

المجلد الثالث

عصر النهضة

تحرير: جلين نورتون

ترجمة: نخبة

مراجعة وتقديم: إسحق عبيد

المشرف العام: جابر عصفور

1694

موسوعة كمبريدج للنقد الأدبى

المجلد الثالث

عصر النهضة

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 1694
- موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى (المجلد الثالث): عصر النهضة
- جلين بى. نورتون
- جمال الجزيرى، ومحمد غزلان، ومصطفى رياض، ودعاء إمبابى
- إسحق عبيد
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:
The Cambridge History of Literary Criticism:
The Renaissance - Volume 3
Edited by: Glyn P. Norton

First published by the Press Syndicate of the University of Cambridge

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

المركز القومى للترجمة

موسوعة كمبريدج للنقد الأدبى

المجلد الثالث

عصر النهضة

تحريـــــــــر : جلين نورتون

تـــــــــرجمة : جمال الجزيرى، ومحمد غزلان، ومصطفى رياض، دعاء إمبابى

مراجعة وتقديم : إسحق عبيد

المشرف العـــام : جابر عصفور

2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

نورتون؛ جلين

موسوعة كمبريدج للنقد الأدبى، المجلد الثالث، تحرير: جلين نورتون/ ترجمة: جمال الجزيرى، محمد غزلان، مصطفى رياض، دعاء إمبابى، مراجعة وتقديم: إسحق عبيد

ط ١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة، ٢٠١٥

١١٩٦ ص ، ٢٤ سم

١ - النقد - تاريخ ونقد - موسوعات

(أ) الجزيرى، جمال (مترجم)

(ب) عبيد، إسحق (مراجع ، مقدم)

(جـ) العنوان ٨١٠,٩٠٣

رقم الإيداع ١٥٣٢٣/ ٢٠١٠

الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978-977-704-205-5

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

ثانيًا: إعادة اكتشاف المواد الأدبية ونقلها وروايتها

ثالثًا: شعر البلاغة

ترجمة: محمد غزلان

رابعًا: الأشكال الأدبية

ترجمة: محمد غزلان

نظريات القصص النثرى

ترجمة: جمال الجزيرى

سياقات النقد: ثقافة العواصم والأوساط الاجتماعية الأدبية

ترجمة: جمال الجزيرى

أصوات مخالفة

ترجمة: جمال الجزيرى

بنى الفكر

ترجمة: جمال الجزيرى

قضايا كلاسيكية جديدة: الجماليات، والحكم، والإقناع، والجدل،

ترجمة: دعاء إمبابى

التطورات على الصعيد الوطنى

ترجمة: مصطفى رياض، ودعاء إمبابى

تقديم المراجع

يتناول هذا المجلد ـ الجزء الثالث من موسوعة كمبريدج لتاريخ النقد الأدبى ـ حقبة مهمة فى مسيرة النقد الأدبى، ألا وهى المنعطف الممتد من نهايات العصور الوسطى (المظلمة) وصولاً إلى القرن السابع عشر. ويعرض الأساتذة أصحاب الأطروحات العديدة – كل فى دائرة تخصصه الدقيق – لمختلف القضايا التاريخية والثقافية والاجتماعية والعلمية البحتة، والتى ألقت بظلالها على مساحات الأدب والنقد الأدبى، وفنون الخطابة، واللغويات وتاريخ الفكر إلى جانب أروقة الفنون الجميلة.

ولقد أشرف على تحرير هذا المجلد الأستاذ جلين نورتون، أستاذ الأدب الفرنسى والدراسات الدولية فى وليامز كوليج بولاية ماساشوستس بالولايات المتحدة الأمريكية، كما أنه وضع مقدمة مهمة لهذا العمل حول القراءة والتأويل وانبثاق الحوارات حول الشعر.

وتبلغ فصول هذا العمل واحدًا وستين فصلاً، اضطلع بكتابتها فريق من الأساتذة من جامعات العالم المختلفة:

- مايكل آلان أستاذ اللغة الإنجليزية واللغة الإيطالية بجامعة كالفورنيا.
- آن بلير أستاذة تاريخ الأدب بجامعة هارفارد.
- كرستوفر بريدر أستاذ اللغة الفرنسية واللغة الإيطالية بجامعة كلورادو.
- كولن بورو أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة كمبريدج.

- تيرنس كيف أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة أكسفورد.
- مارينا براونلى أستاذة اللغات الرومانسية بجامعة بنسلفانيا.
- مارجا كورتينو - جونز أستاذة اللغة الإيطالية بجامعة كالفورنيا.
- نيكولاس كرونك أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة أكسفورد.
- هيو ديفدسون أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة فرجينيا.
- جوان ديجان أستاذة اللغة الفرنسية بجامعة بنسلفانيا.
- مارتن إلسكى أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة بروكلين.
- فلويد جراى أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة مشيجان.
- رولاند جرين أستاذ الأدب المقارن بجامعة أوريجون.
- روبرت جريفى أستاذ الأدب المقارن بجامعة كالفورنيا.
- إليزابث جيلد أستاذة اللغة الإنجليزية بجامعة كمبريدج.
- فرناند هالين أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة غنت ببلجيكا.
- تيموثى هامبتون أستاذ الدراسات الفرنسية والإيطالية بجامعة كالفورنيا.
- ثيو هرمانز أستاذ الأدب المقارن بجامعة لندن.
- جورج هوفمان أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة بوسطن.
- جورج هنتر أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة يل.
- دانيل جافتش أستاذ الأدب المقارن بجامعة نيويورك.

- مايكل جنيريت أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة جنيف.
- ويليم ج . كينيدى أستاذ الأدب المقارن بجامعة كوريل.
- جيل كراى أستاذة تاريخ الفلسفة بمعهد فاربورج.
- أولرخ لانجر أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة وسكونسن.
- جون لوجان أستاذ تاريخ الأدب بجامعة أكسفورد.
- لورانس مانلى أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة يل.
- ديفيد مارش أستاذ التاريخ بجامعة آلبانى.
- مايكل موريارتى أستاذ الأدب والفكر الفرنسى بجامعة لندن.
- آن موسى أستاذة الأدب الفرنسى بجامعة درهام.
- جلين نورتون أستاذ الداراسات الدولية والأدب الفرنسى بجامعة ماساشوستس.
- مارجورى أو – رورك أستاذة الحضارة بجامعة تورنتو.
- جيمس بارنتى أستاذ اللغات الألمانية والإسكندنافية والهولندية بجامعة منيسوتا.
- ريتشارد باريش أستاذ اللغة الفرنسية بجامعة أكسفورد.
- آن ليك برسكوت أستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة كولومبيا.
- كاثرين راندال أستاذة الأدب الفرنسى بجامعة فورهام.

- تيموثى رايس أستاذ الأدب المقارن بجامعة نيويورك.
- فرنسوا ريجولو أستاذ الأدب الفرنسى وعصر النهضة بجامعة برنستون.
- ديانا روبن أستاذة الآداب الكلاسيكية والأدب المقارن بجامعة نيومكسيكو.
- دانيل راسل أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة بتسبرج.
- بول سالزمان أستاذ الأدب الإنجيزى بجامعة ملبورن بأستراليا.
- مايكل سكوينفلت أستاذ الأدب المقارن بجامعة شيكاغو.
- جوشوه سكوديل أستاذ الأدب المقارن بجامعة شيكاغو.
- ديبوره شوجير أستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة كالفورنيا.
- بيتر سكراين أستاذ اللغة الألمانية بجامعة بريستول.
- لزى ترمبى أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة ستانفورد.
- جون وارد أستاذ التاريخ بجامعة سدنى بأستراليا.
- ريتشارد واسو أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة جنيف.
- فاليرى ورث – ستليانو أستاذة الأدب الفرنسى بجامعة لندن.

وكما هو واضح من هذه القائمة، فإن هذا المجلد يتناول قضايا النقد الأدبى فى أوروبا من أخريات القرون الوسطى حتى عصر النهضة الأوروبية، بل ووصولها إلى القرن السابع عشر، وذلك بأقلام متخصصة من جامعات العالم المختلفة، وإن كانت الغلبة للجامعات الأمريكية، بطبيعة الحال، ولسوف يجد القارئ

فى هذا العمل الضخم سياحة علمية رصينة وجادة حول النظريات اللغوية المختلفة، وحول التفسير أو التأويل على مر الأوقات، وحول سير وأعمال الأعلام فى مجالات الثقافية والفكر، مشتملة كلاً من أرسطو، وشيشرون، وهوراس، وكونتيليان، وإرازموس، وملتون، وشكسبير، وغيرهم كثير.

ونتعرف فيما نتعرف عليه في الجدل حول شيشرون وكونتيليان على حقيقة مهمة مؤداها أن الإيقاع الخطابى نفسه قد انطلق من البحور الشعرية. ومن الفصول المميزة أيضًا تلك التصنيفات الإنسانية للشعر ما بين الفنون والعلوم، وفن الشعر عند أمير الشعراء الرومان بترارك، ثم إطلالة على الابتكار وتجليات المبدعين.

ونطالع فى هذا العمل أيضًا رؤى جديدة عن فن البلاغة الثانى، وشعراء الفصاحة من الفحول، وبلاغة الحضور، ومفاهيم الأسلوبية، واعتذاريات أو دفاع عن الشعر، وكذا مقارنات بين آراء أرسطو وهوراس ولونجينوس حول الشعر، وصولاً إلى الملحمة عند الإيطاليين فى عصر النهضة، إلى جانب المسرح فى إنجلترا فى عصر الملكة إليزابث، وما صاحبه من نظريات فى النقد.

وبعد ذلك نتعرف على فن الكوميديا فى القرن السابع عشر، وعلى "المقال" باعتباره شكلاً من أشكال النقد، وعلى أشعار الحكمة والفكاهة والهجاء والشعارات ونظريات القصص النثرى فى إنجلترا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، وبعدها نتعرف على النظريات نفسها فى كل من فرنسا وإيطاليا وألمانيا.

ويتطرق هذا العمل أيضًا إلى الصالونات الأدبية لمسمياتها المختلفة فى فرنسا القرن السابع عشر، وكذا الازدهار الثقافى فى بلاط الأسرات الحاكمة فى البلدان الأوروبية المختلفة، ومن القضايا المهمة فى هذا الجزء الوقوف على ظهور

الطباعة والثورة التى فجرها هذا الاختراع فى عوالم الكتب وتجارتها، كذلك يعرج هذا العمل على ظهور اللغات المحلية، بعد أن انهار جبروت اللسان اللاتينى وكهانته. هذا إلى جانب إبراز دور المرأة باعتبارها كاتبة ومبدعة فى المناحى المختلفة مع بدايات العصر الحديث فى أوروبا.

وجدير بالملاحظة أن نزعة كلاسيكية جديدة قد ظهرت فى تلك الحقبة فى ثوب الأفلاطونية الجديدة، جنبًا إلى جنب مع علوم أوصاف الكون، وتقنيات العلم الجديد، وانعكاسات كل هذا وذاك على النقد الأدبى، وعلم الجمال والتذوق والنقد اللاذع. وهذا العمل يعد . فى تقديرنا . إضافة علمية مهمة للمكتبة العربية، نأمل أن يفيد منها الخاص والعام جميعًا.

د. إسحق عبيد

مقدمة

جلين پ. نورتون

"النقد" *criticism* و"الأزمة" *crisis* كلمتان إنجليزيتان تربط بينهما أصول متقاربة المعنى، وقد اتجهت حركة النقد الأدبى والأزمات الثقافية عبر التاريخ فى مسارات تتجه نحو الالتقاء، وقامت الحركة الإنسانية إبان عصر النهضة بصياغة لغة لا يقتصر دورها على تقديم صورة للأزمة الثقافية القائمة حينئذ، بل يتعدى ذلك لوضع تلك الأزمة فى إطارها الزمنى المميز(١)؛ ذلك فإنَّ النقد يمثل أعمق بواعث الحركة الإنسانية وأهمها. فإذا نظرنا إلى الأزمات، كما يزعم فرانك كرمود ***Frank Kermode*** بوصفها "وسيلة للتفكير فى زماننا الحالى دون أن تكون وجودًا متضمنًا فى هذا الزمن نفسه"(٢)، فإنَّنا بذلك نستنتج أنَّ الأزمات مصحوبة بالنقد تتحدث خطابًا خاصًا بتلك الإزاحة الزمنية. ويحدد المزاج النقدى، فى اتجاهيه الثقافى والأدبى، رؤية عصر النهضة للزمن تحديدًا دقيقًا من خلال المفهوم اليونانى للأزمة ***[krisis]*** بحيث تشير إلى لحظة زمنية تجمع ما بين الانفصال واتخاذ القرار. ويهدف هذا المجلد أساسًا إلى تسجيل خطاب هذه اللحظة – أو بالأحرى أصواتها وتنويعاتها.

وتقع كلٌّ من العملية التى سعى الإنسانيون إبان عصر النهضة لتطبيق أحكامهم البحثية المنظَّمة على المعارف (اتخاذ القرار)، والحس الذى توافر لهم بأنَّ

العصر على أهبة الاستعداد؛ لإعادة التقييم الثقافى وإبراز هُويته الخاصة (الانفصال)، على نقطة الارتكاز للمبادرة الأدبية النقدية التى امتدت طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر. ويتسم حجم هذا المشروع بالتعقيد وتعددية الشكل، وهو مشروع يُبدى مقاومة عنيفة للتجزئة الزمنية مثلما يُبدى مقاومة تتماسك أحجاره بفضل خلطة بناء نقدية، وتتعرض لخطر الانهيار عندما تقدم الأجيال التالية على إعادة تنسيق الأعمال المسجلة على حجارة البناء هذه. وقد لفت إيان ماكفارلين ***Ian McFarlane*** الانتباه للمزالق التى تتعرض لها عملية تجميد الخريطة الأدبية إبان فترة زمنية تشكلت فى أثنائها صورة العالم بفضل تجميع اتجاهات فكرية ***syncretist*** فى مضطربة فى بعض الأحيان، تربط مجالات العلوم واللاهوت والدراسات الكلاسيكية وصورة الكون والبلاغة، وفن الشعر والفلسفة.[٣] وقد تقاطع الحس باللحظة النقدية بكل من هذه المجالات، الأمر الذى ساعد على تحديد الصورة المميّزة التى كوّنها مفكرو عصر النهضة من أجل تفسير الصدع الذى نشأ عنه ***medium aevum*** أو الانقسام الثقافى الذى رأى عصر النهضة من خلاله هويته فى إطار ماضٍ كلاسى بعيد وقد أعيد إحياؤه مع ذلك. ولا عجب أن تزدهر رؤى الوطن، والهوية الوطنية، والثقافة العامية، وتتكسر من خلال شكل المنشور الخاص بالامتداد الكلاسى، وهو موقع حفظت الذاكرة ديمومته، فكان له دور مزدوج بوصفه خيالاً وبوصفه مصدرًا لتقديم الواقع.[٤]

ولم تكن الأماكن التى ضربت بجذورها فى ذاكرة مفكرى عصر النهضة والتصورات التى ألحت عليهم، عندما مدوا البصر للمساحات المألوفة التى تقع بعيدًا عبر حاجز القرون الوسطى، مقصورة على النصوص، وإنَّما امتدت لتشمل الخريطة الطوبوغرافية. فقد ظلَّ أهل هذه الأماكن من مواقعهم البعيدة وظلت النصوص التى انتقلت من خلالها الثقافة القديمة، تتحدث عبر الزمان والمكان إلى ثقافة تتجه إلى تسجيل هويتها الذاتية على المستوى الجمعى فى إطار المفارقة، حيث يرِّد التأكيد على استمرارية الحوار بين الماضى الذى وُرى الثرى وبات على بعد زمنى يثير

مشاعر قوية فى النفس، والحاضر الذى انشغل بالمحاورة الدائرة مع النصوص. فإعادة التقويم النقدى – الأدبى تنضم إلى الإحساس باللحظة والحوار الحرجين؛ ليمثلا معًا اتجاهات مشتركة وشاملة فى الحياة العقلية لعصر النهضة. ونرى مثال ذلك فى إشارة توماس جرين *Thomas Greene* إلى ما وصفه باعتراف بترارك *Petrarch* الذى ينال من ذاته باغترابه الزمنى والمكانى عن عصر هومر الماضى: "إنَّنى أُدرك بعد الشقة بينى وبينك"، وهو ما يوضح تناول الناقد العميق لمادته، ودرجة القرب حتى أصبحت الخريطة الطوبوغرافية للنصوص فى متناول اليد، فى إطار من الحاضر الذى علا صوته.(٥) فكأنَّ صوت بترارك يصل إلى منْ يخاطبه بوضوح.

لا عجب إذن أن يتجه الناقد الأدبى فى عصر النهضة . فى كثير من الأحيان . لقراءة النصوص فى إطار المشاركة الحوارية؛ إذ يُعد النقد فى المقام الأول أسلوب خطاب، ولذلك فإنَّ مبناه فى كثير من الأحيان يتسم بالحوارية. وقد ينتج عن ذلك ظهور نصوص عصر النهضة الأدبية على نحو شائع فى إطار المناقشة وتأكيد تميزها عن غيرها من المواقف النقدية. فما تفترضه هذه النصوص من تسليط الأضواء على النصوص التى أُعيد اكتشافها يرتبط بالظلمة الحالكة التى يبرز الضياء على خلفيتها، وذلك فى عصر "وسط" يضع دونما رجعة شروط الحوار، ويروِّج للإحساس بهوية ذاتية على مستوى ثقافى أكثر اتساعًا. ولا شك أنَّ تلك الهوية الذاتية البازغة بلغت من الدرجة ما جعلها تشكل تغييرًا كبيرًا فى الوعى الثقافى لفترة الحداثة المبكرة. وفى تحليله لهذه الظاهرة فإنَّ ستيفن جرينبلات *Stephen Greenblatt* يحدد موقع العملية – التى يُطلق عليها تشكيل الذات – فى إطار فرضية مؤداها أنَّ الهوية الذاتية لا تتحقق إلا من خلال إطار الآخر، وفى وجود بنية غريبة تؤدى خطوطها الرئيسية لتشكيلات جديدة لمظاهر تمثل ذاتها على مستوى الفرد فضلاً عن المستوى الثقافى عامة.(٦)

وتدين خطة هذا المجلد بالشىء الكثير لذلك النموذج. فقد واجه قراء الأدب ونقاده إبَّان عصر النهضة، سواء الذين اتبعوا حدسهم دونما نظام فى الفترة المبكرة من القرن السادس عشر أو الذين التزموا بالاتجاهات الشكلية فى القرن السابع عشر، صعوبة فى مناقشة الأدب وتفسيره دون الإعلان عن انفصالهم عن المواقف النقدية السابقة. فانطلاقاً من مقدمة تربط النقد الأدبى بالإحساس باللحظة الحاضرة، وبالتالى بالانفصال عما حدث من قبل، فإنَّ المقالات التى يحويها المجلد تسجل بدرجات متفاوتة التغييرات على الخريطة الأدبية التى انطلقت من ثقافة الإنسانيين. وتضم هذه النقلات فلسفات للغة، ومناهج القراءة والتفسير، والصنعة الشعرية بوصفها أداة لوصف كيفية تأثير النصوص، ورقى الأشكال الأدبية وتطورها، والمنافسات الجدلية، وعلم الجمال، والبنية الفكرية، والفرضية القائلة بأنَّ النقد الأدبى كله يرتبط بالموقف، ويتشكل فى ظل السياق.

القراءة والتفسير

إذا ما نظرنا إلى نظرية الشعر بمعناها الأعم من حيث هى تصنيف يُستخدم لوصف أعمال شعرية ونثرية على السواء، فإنَّنا نجدها تستند إلى مجموعة متميزة من الشروط تتصل بمفاهيم اللغة، والقراءة، والتفسير. ولا شك أنَّ إسهام عصر النهضة فى تاريخ النظرية الشعرية يمثل وحده أهم إرث أفاد مهن خطاب النقد الأدبى الحديث، الأمر الذى يفسر التغطية الواسعة التى حظى بها هذا الإسهام فى القسم الثانى من هذا المجلد. غير أنَّ هذا الإنجاز يتصل بالوعى بكيفية القراءة فى إطار بيئة لغوية متميزة مثلما يتصل بالسعى لوضع تصنيف له معناه ليصف كيفية تكوين النص، بل إنَّه من المشكوك فيه أن نستوعب النظرية الشعرية لعصر النهضة قبل البدء بتناول القضايا التى يتناولها القسم الأول بالدراسة، وتتمثل تلك القضايا فى الثورة التى بشرت بها إعادة التقويم الواسعة لأسلوب عمل اللغة، وكيفية القراءة فى عصر يُعلن تفوقه النقدى ويروج

له بجرأة هى أبعد ما تكون عن التواضع. وقد أصبح مجال فقه اللغة فى دراسة النصوص هو المستفيد الرئيسى من التآكل الذى نال من المعتقد الراسخ الذى يعود للفكر المدرسى (الإسكولائى) من أنَّ الكلمات تشير لما تمثله من أشياء الأمر الذى يُيسر مهمة إعداد قائمة بالمدركات. وقد أرسى مفكرو عصر النهضة، وخصوصًا لورنزو فالا ***Lorenzo Valla*** الأساس لهذه الثورة، وذلك بأن قدم تعبيرًا فنيًا لإحساس بترارك بالمسافة التاريخية، من خلال كشفه أنَّ اللغة عامة واللاتينية خاصة تخضع للتحول التاريخى. وتشغل القراءة وامتدادها المتمثل فى التفسير القرَّاء والمفسرين فى اكتشاف أنَّ استراتيجيات المعنى تكمن فى دورة التغير التى تخضع لها كل اللغات. فالخطاب خاص بالزمان والبيئة اللتين ساعدتا على إبداعه، وقد حركت هذه الثورة فى أسلوب وصف الدارسين لعملية تكوين المعانى بدورها ظروفًا أدت فى نهاية المطاف إلى إعادة تقويم راديكالية لمناهج النصوص المقدسة. فقد اتجهت عقيدة الإصلاح منذ البدايات الأولى لتدمير الاعتقاد الذى طالما استقر فى رسوخ والذى يقول بأنَّ الكتابات المقدسة يفهمها القارئ من خلال منهج رباعى يعطى أهمية كبرى للتفسير الرمزى للحقائق التى أُوحى بها فى نص مقدس. وما لبث الفكر المدرسى (الإسكولائى) أن شهد مرة أخرى اتهامات موجهة لأكثر الفروض التى يعتز بها عندما فسر المصلحون الإنجيليون، وبينهم إرازموس على وجه الخصوص، الوحى بأنَّه خطاب مستمر ينبع ***mutatis mutandis*** " وفق تبدل الأحوال" من خلال توجيه الانتباه، الذى يُعيد الأمور لنصابها، لعملية التعبير، أو الخطاب ***sermo*** فيسمو به فوق الجزئيات (الكلمات) التى يحويها. ويقع فى لب هذا المنهج تأكيد بقدرة البلاغة لا الفلسفة، والخطاب لا الفكر، على مساعدة القارئ على التوحد الإلهى، وذلك بإزالة الرهبة عن أدوات التحليل المستخدمة فى مجال النص الدينى، وبتجديد قوة الحديث الذى توسَّط المسيح الكلمة لنقله من الله إلى الإنسانية.

وتعد القراءة من هذا المنظور الإنجيلى المتطور ممارسة للحوار، ولذلك فهى دعوة إلى حوار لاهوتى مفتوح مع النص المقدس، ومن خلال هذه النصوص يقوم

حوار مع الخالق، وقد ساعدت المناهج الإنجيلية من خلال ذلك الحوار على ضمان خضوع القراءة والتفسير كليهما لعمليات إعادة القراءة والتفسير، فلا تتوقف عن السعى للمزيد من التعديل والمراجعة. وهكذا فإنَّ القراءة تتضمن فى كل مرة استراتيجية لوضع النص فى سياق معاصر، وتطويعه للأجواء والسياقات الثقافية الجديدة. وبينما ارتبط النقد دائمًا بعمليات الانفصال والقطيعة مع الماضى، فإنَّه – فضلاً عن ذلك – يعيد تشكيل نص دائم التكوُّن. وفيما يتصل بالنظرية الشعرية، فإنَّ الأصوات دائمة التكوُّن على نحو آسر لن تعدو أرسطو ***Aristotle***، وهوراس ***Horace***، وشيشرون ***Cicero***، وكوينتيليان ***Quintilian***.

وقد تحدث هؤلاء المنظِّرون القدماء فى مجالىّ الشعر والبلاغة لنقاد الأدب فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، حقيقة لا مجازًا، وجاء حديثهم فى لغة تتقارب تعبيراتها وتتداخل. وقد اتجه قراء عصر النهضة، عند قيامهم بعملية النقل التى تمثلوا من خلالها نصوص هؤلاء المنظِّرين القدامى؛ لكشف الاهتمامات المعاصرة لثقافة بلاغية لا تتوافر لها المقدرة على الفصل ما بين قضايا الشكل وقضايا التعبير والمحتوى. ويتقدم كل اعتبار أنَّ تلك النصوص قد غذَّت المناقشة حول ما يعد فى رأى من الآراء القضية الشعرية المسيطرة للحقبة بأكملها، ألا وهى: المحاكاة. وقد قامت التعليقات النقدية نفسها دليلاً على الأهمية التى تمثلها بوصفها وسائل للمحاكاة إلى الحد الذى حاول معه المعلقون على هذه الأعمال فى كثير من الأحيان أن يقيموا حوارًا نظريًا يوحِّد ما بين نقاط التميز النقدى لهذه النصوص، فيجمعون ما بين أفكار هوراس وأفكار أرسطو، ومابين مقدمات شيشرون ومقترحات كوينتيليان. وقد كانت هذه التعليقات فى حد ذاتها أفضل وسيلة للترويج للأنشطة التى ناصرت بحماس كبير الكتابات المتدبرة عن النظرية الشعرية فى المجالات الأرحب. وقد فرضت الدراسات الأرسطية فى إيطاليا ***cinquecento*** وعلى الأخص تلك الدراسات التى تمت فى بادوا فى أربعينيات القرن السادس عشر على تراث هوراس

رؤيـة مفككـة بـل ومشـوهة فـى بعـض الأحيـان لكتـاب فـن الشـعر لأرسطو، مسـتعينة ببعض المفاهيم الأرسطية مثل الحدث المحتمل والتطهير لمعالجة قضايا التفسير التى يثيرها هوراس فـى كتابه فن الشعر. وبمرور الزمن صاحب الارتبـاط بين فن الشـعر لأرسطو، والأقسام ذات الصلة فى مؤلَّف هوراس اتجاه لاستخدام عمل أرسطو النقدى لوضـع طوبولوجيا/ خريطة للأجناس الأدبية تقع خارج نطاق الهياكل المستخدمة فى التصـنيف والتـى قـام ***the Stagirite*** بتعريفها. وبالمثل فإنَّ جانبًا من تراث التفسير الـذى اتسـم بإصـرار أكبـر، أظهـر فـى قراءتـه لـنص هـوراس ***syncretism*** بـدت فـى اقتباس المعلقين لجوانب من برنامج شيشرون للكشف عن علاقات صريحة وواضحة بين مهمـة الشـاعر ومهمـة الخطيـب. ولـم يحـالف التوفيـق الإنسـانيين الـذين تـعددت مشـاربهم مثل كريستوفورو لانـدينو ***Cristoforo Landino***، ويوسـى بـادى ***Josse Bade***، وأولـو جـانو باراسيو ***Aulo Jano Parrasio***، ودنـيس لامبـان ***Denys Lambin***، لفصـل فـن الشـعر لهـوراس عـن الأصـوات التـى انحرفـت بنقـد أرسـطو وشيشرون وكوينتيليان. وحتى فى حالة لامبان عن صوت أفلاطون. وتقوم التعليقات على أساس من التنافس وإعادة التقديم النقديين، فهى تعد حوارًا مـع النصوص السابقة عليهـا. وبعد أن تمت استعادة الأعمـال البلاغيـة اللاتينيـة فـى أوائـل القرن الخـامس عشر (شيشرون، وكوينتيليان، و ***Rhetorica ad Herennium*** فإن الساحة قد أُعدت للسـعى نحـو إيجـاد خطـاب تتجـانس مـن خلالـه اهتمامـات النظريـة الشـعرية وتلـك الخاصة بالأسلوب النثرى ***the dictamen prosaicum, euphonious*** فضـلاً عن استثمار ذلك الخطاب فى المبادرات التعليمية فى مدراس عصر النهضة.

النظرية الشعرية

ولعـل مـا ميـز النظريـة الشـعرية خـلال الفتـرة التـى سـادت فيهـا قـيم الثقافـة الإنسانية تمثل فى المدى الذى اكتسبته الامتيازات الجمالية لتلك النظرية ***aesthetic***

prerogatives . فلم يعد الشعر محصورًا فى مجالات العلوم الطبيعية والأخلاقية حسب تصنيفات العصر الوسيط، وإنَّما أصبح الشعر يطمح إلى تحقيق مجموعة من الإنجازات السياسية، والبلاغية، والعلمية، والفلسفية، والفنية، والأخلاقية. وفى الأغلب الأعم دوَّن المؤلفون الإيطاليون باللاتينية تلك النصوص التى ساعدت فى كثير من الأحيان على تفجير القضايا. وقد قدَّم جيرولامو فيدا ***Girolamo Vida*** عمله ***De Arte Poetica*** (١٥٢٧) "فى فن الشعر" فى قالب شعرى وتناول فيه الشعر على نحو يوازى فن الشعر لهوارس. وقد جمع هذا المؤلف بما اتسم به من قوة تجميعية ***syncretist*** الاتجاهات المختلفة لاهتمامات هوراس بالماضى بوصفه مثالاً يحتذى. وبتطور النظام البلاغى الذى يمكن للتعبير الأدبى من خلاله أن يحاكى ويتشكل، وبالمكانة السامية للشاعر بوصفه حلقة الوصل مع الإلهى. فقد وسَّع كُتَّاب من أمثال ***Scaliger*** ومينتونو وفراكاستور (على الرغم من انتماء سكاليجر المزدوج فهو فرنسى-إيطالى)، فابيرانو، وارتقوا بهذه المبادئ بالتعامل مع النص الأدبى بوصفه بنيتين: بنية كبرى وأخرى صغرى، أو مجموعة من العناصر تنتمى لرؤية فنية أوسع، غير أنَّها صيغت على غرار أشكل ومنهجيات قابلة للتكرار. وقد لعب جوليوس سيزار سكاليجر دورًا رئيسيًا فى تشكيل ذلك المنهج الشعرى الذى يتم بالتجميع. وقد تضمن مؤلفه "سبعة كتب فى الشعر" ***Poetices libri Septem*** المحاولة الأولى لصياغة المنهج الأدبى النقدى بوصفه منهجًا مقارنًا لنصوص متباعدة مكانيًا. وجاءت النتيجة على صورة ***resonance*** رنين نظرى يحوّل فعل النقد الأدبى إلى عمل من أعمال النقل بأعمق معانيه.

ومع تزايد الاتجاه لرؤية الكتابة بوصفها عرضًا للتأثير الفنى، وإعادة صياغة للنماذج النصية، بدأت المحاكاة تحتل موقعها المسيطر على المناهج التربوية فى مدارس عصر النهضة، والاتجاهات النظرية فى الأعمال المؤلَّفة عن النظرية الشعرية، وخاصة مع المنظرين الذين اعتمدوا على المصادر اللاتينية من أمثال: دوليه ***Dolet***، وأومافاليوس ***Omphalius***، وريتشى ***Ricci***، وفيدا ***Vida***. وما إن قام

بييترو بمبو ***Pietro Bembo*** فى مطلع القرن السادس عشر باعتماد مؤلف بترارك: ***Rime sparse*** "متفرقات شعرية" ضمن الأدب الرسمى، أيده فى ذلك مؤلفو التعليقات فى عصور تالية، حتى احتل شاعر يكتب بالعامية مكانة فى طليعة المؤلفين موضع المحاكاة واستقر اسمه بين عظماء المؤلفين الكلاسيكيين، فتوطد بذلك موقعه بوصفه مثالاً يحتذى بين أجيال الشعراء الطامحين التى جاءت من بعده. وما لبث الاتجاه المنسوب لبترارك أن ضرب بجذوره سريعًا بوصفه الخطاب الشعرى السائد فى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا، وكثيرًا ما جذب القراء إلى قضية فلسفية عميقة تدور حول كيفية هجرة المصادر من مواطنها الأصلية، فتستخدمها الأصوات الشعرية المعاصرة. وقد نبعت المحاكاة بوصفها برنامجًا شعريًا فى أكمل صورة من إعجاب الإنسانيين أيما إعجاب بالترجمة ***interpretatio*** كنشاط إبداعى. وقد دارت أعمال سالوتاتى ***Salutati***، وبرونى ***Bruni***، ومانيتى ***Manetti***، وكذلك دوليه ***Dolet***، وهمفرى ***Humphrey*** من بعدهم، حول احتواء الترجمة على مفهوم اللغة والثقافة القائم على الاقتناع بأنَّ الماضى المدوَّن فى النصوص هو عمل يمكن إعادة تقييمه، ولذا فقد أشارت أعمال المحاكاة والترجمات إلى الأنشطة ذات الصلة بالصياغة، واختيار الكلمات، ومصادر التعبير للنص الأصلى والنص المترجم (أى ***elocutio*** إلعبارة أو الاسلوب بالمصطلح البلاغى). غير أنَّ نقل النصوص لم يقتصر على توافق الأساليب، فقد صاحب موجة الاهتمام القوية لفن الشعر لهوراس وأعمال شيشرون فى مطلع القرن السادس عشر، احتواء عملية "استعادة" الماضى المدون فى نصوص الثقات خاصية "العثور" على وحدات التعبير الأكبر التى يعمل الأسلوب من خلالها. أى مادة الموضوع أو مادة الإبداع، هذه المواد التى تمت استعادتها لدفع المشروع الإبداعى قُدمًا لأن ينظر لها باعتبارها الآليات التى يمكن تقديم موضوعات جديده من خلالها (وإن كانت غير أصلية) فى صيغة معاصرة بلغة "المبدع" وثقافته. وفى نهاية المطاف، فإنَّ مفهوم الإبداع بما يتسم به من ولاء فنى لحقلى البلاغة والجدل يثبت استقلاله عن البيئة المحدودة بالقيود وذلك بإضفاء الشرعية على الخيال بوصفه وسيطًا فى عملية الكتابة.

وهنـاك مـن يقـول بـأنَّ المبـدأ الراسـخ الـذى شـكل مجموعـة القـوى الثقافيـة، والاجتماعيـة، والنفسية، والفكريـة فـى قاعـة الـدرس بمدارس عصـر النهضـة يتمثل فـى الاعتقاد بهجرة الكلمات (*translatio verborum*) وهجرة الثقافات (*translatio studiorum*) عبـر منتصـف العصـور الوسـطى. فقد أدت عمليـة استكشـاف التـراث ونقلـه التـى جعلت مـن فقـه اللغـة المـنهج الدراسـى المعتمـد فـى مطلـع الثقافـة الحديثـة، فتحت رعايـة الإنسـانيين قدمت عملية إعـادة اكتشـاف النصـوص ونقلهـا، وهـى العمليـة التـى جعلت من فقه اللغة المنهج الدراسـى المعتمد فى فجر الثقافة الحديثة – قدمت افتراضًا قويًا يذهب إلى أنَّ الوظيفة الأساسية للمدارس تتمثل فـى تعليم الدارسين بها إتقان الخطاب ومن خلال تلك الوظيفة الوصول إلى صياغة الذات. وبـالطبع فـإنَّ هذا الغرض يبقـى سليمًا لـم يمـس فـى صـورته التربويـة التـى انتقلت مـن خـلال الأعمـال البلاغية الناضجة لشيشرون فضلاً عن مؤلَّف كوينتيليان ***Institutio oratoria***. وقد تمثلت أفضـل الأنشـطة للطـلاب فـى الانتقـال مـن تمثـل مـا تحويـه قائمـة البلاغـة مـن فنون إلى ممارستها. ولعل ذلك النشـاط أُريد بـه إذابة الفواصـل بين الخطـاب، ونظريـة المعرفـة، و نظريـة الوجـود. فـأن يتحـدث المـرء فـإنَّ ذلـك يعنـى فـى الوقـت نفسـه أن يعرف، وتحمل المعرفة معها فرضًـا بالإضـافة إلـى مجمـوع الأصـالة فـى دائرة مواطنـى الحركـة الإنسـانية. وقد بلـغ هذه التطـور ذروتـه فـى القرن السـادس عشـر فيمـا أعلنـه جوسـتوس ليبسـيوس فـى المقولـة الكلاسـية الاستشـرافية الجديـدة "الأسـلوب يـدل علـى مؤلفه". وهكذا أصبحت الفصـول الدراسية فى عصـر النهضـة تمثل الموقـع الأساسـى لفحص النصـوص الأدبيـة فحصًـا نقديًا وتَمَثُّل تلك النصـوص، الأمـر الـذى بدأ عمليـة الوعى بالذات، فيندمج الطـالب فـى تسـاؤلات نقديـة حول المؤلفين الذين تتردد أصـداء أفكارهم بقوة من خلال ما يملكه الطالب من قدرة على البيان وإبراز الشخصية.

ولـولا المكانـة الراسـخة التـى أولتهـا الفصـول المدرسـية فـى عصـر النهضـة للبلاغـة فـإنَّ الشـك سيسـاورنا فيمـا إذا كانـت المنـاهج البلاغيـة المستخدمة فـى دراسـة

التعبير الأدبى ستؤثر مثل ذلك التأثير الحاسم على الخطاب النقدى للشعر. وقد ظلت القضايا الرئيسية التى تشكل النقد الأدبى هى تلك القضايا ذات الصلة بوجهة النظر القائلة بأنَّ النصوص وسائل للحث والإقناع. فلم يكن الاتجاه الذى يتعامل مع الكتابات الشعرية بوصفها فرعًا من فروع البلاغة يستطيع أن يحرر النظرية الشعرية من ضرورات الوزن والإيقاع والبنية الشكلية، غير أنَّه كان الوسيلة لإرساء قواعد مجموعة من المفردات النقدية على قدر من التنوع سمح بانتقالها إلى الأنواع النثرية والشعرية على السواء. بل إنَّ الفكر الحديث اتجه لتأكيد أنَّ نقاط التمايز ما بين الشعر والنثر عند مَنْ يُعرفون بالبلاغيين العظام ***grands rhétoriqueurs*** احتلت مرتبة ثانوية بالنسبة للهدف المتمثل فى الكشف عن مخزون جديد من الحديث المعبِّر وتعزيز الجانب الفكرى نفسه من خلال قوة الإيقاع. فقد اختار البلاغيون ألا يقيموا فن "البلاغة الثانية" فى مواجهةٍ صدامٍ مع النظرية الشعرية السائدة التى تتطلع إلى قضايا شعرية أخرى تتعالى فى السمو، بل إنَّ اهتمامات هؤلاء يُمكن النظر إليها بوصفها جانبًا من تجميع قوة الدفع النقدى التى سعت خلال معظم القرن السادس عشر والقرن السابع عشر لإقامة تحالفات بين مستويات الأسلوب وأشكاله، وتنويعات الإيقاع، وسياق الإيديولوجيات؛ إذ أصبح فى الإمكان تصنيف المتحدثين والمؤلفين بما فى ذلك نقاد الأدب على أسس سياسية وفلسفية ودينية، وذلك من خلال الأصوات التى يتبنونها. وقد تضمنت مفاهيم الأسلوب وجود مجموعة من الخيارات الاستراتيجية التى تؤسس للجماليات فى إطار اتجاهات الثقافة السائدة وذوقها. وبالتالى فإذا نظرنا إلى مصطلحات "اليونانية النقية" و"الآسيوية" و"المجرد" و"الوسيط" و"العظيم" خارج نطاق استخدامها لتوضيح معالم الخطاب، فإنَّنا نجدها تعكس المناخ الإيديولوجى الذى تطورت فى ظلاله حسبما تؤكد دبورا شوجر ***Debora Shuger*** فى هذا المجلد.

وما دام وُضع الإيقاع والجرس الموسيقى فى خدمة جمهور متخيَّل يمثل عنصر التلقى للمؤثرات البلاغية، أصبح لا مفر غالبًا من نشأة رؤية تحكم العلاقة

بين النص والجمهور (أى القراء) على أساس من الأصالة النسبية للنص بوصفه حدثًا خلاقًا؛ وقد صارت النظرية النقدية فى حاجة لإقامة عملية النقد على أساس أن الكلمات تملك القدرة على التجسيد وتقديم الخيال على نحو يقنع القارئ بصدقه؛ وذلك حتى يبدو ذلك الحدث متسمًا بالأصالة. وإنَّنا نجد أنَّ فنىّ الشعر والنثر يتلقيان المدد من ميدان مشترك؛ إذ أُعيدت صياغة مصطلح التصوير الملموس ***ekphrasis*** وغيره من المصطلحات ذات الصلة الخاصة بوصف العمل الأدبى من المعجم البلاغى، واستخدمت لتعريف الإمكانات الكامنة فى جميع الأقوال لتقديم الصور التى تتراءى للقارئ سواء أكانت فى قالب شعرى أم نثرى. وقد عالج بعض منظرى الأدب الأنصع بيانًا من أمثال: سكاليجر، وكاستلفرتو، ودولتشى، وتاسو، وسيدنى، ودرايدن، ناهيك عن مجموعة من منظرى الفنون من أمثال: آلبرتى ***Alberti***، ودوفرزنوى ***Dufresnoy***، وفيليبيان ***Félibien***، وبيلورى ***Bellori***، ودوبيل ***de Piles***، أوجه الشبه التى تضع قواعد صناعتى الرسم والشعر، وذلك على الرغم من أنَّ هذه المعالجة قامت على أساس تفسير كتاب فن الشعر لهوراس تفسيرًا يجانب الصواب مثل الكثير من الحالات الأخرى التى نجدها فى نقد عصر النهضة الذى يتخذ من كتاب هوراس قاعدة له. وقد وردت هذه المقارنة فى مؤلَّف سير فيليب سيدنى "دفاع عن الشعر" مستهدفة احتلال موقع الصدارة فى مشروع يسعى لإعادة تقييم المفهوم الجمالى وتقديم الصور العقلية كتابةً. وقد برز تصور مؤداه أنَّ قدرة الشعر على تجسيد نتاج التأملات الداخلية تُدخل تحويلاً على بنية الأدب نفسها بما يسمح بإقامة صلة مباشرة بين القارئ والحقائق المتجسدة نصب عينيه. أضف إلى ذلك الدعوة التى لازمت ذلك التصور والتى تؤكد على تحريك الوجدان وهى الدعوة التى تقوم على أساسها مجمل النظرية البلاغية. ولقد كان ذلك الاهتمام تحديدًا بالتأثير الوجدانى للأدب هو نقطة البداية لبعض التأملات العميقة فى ذلك العصر فيما يتصل

باستجابة القارئ للنص الأدبى، وتعد التأملات التى دارت حول لونجينوس ونظريته فى سمو الأسلوب أكثر هذه التأملات أثرًا.

ولا شك أنَّ انشغال عصر النهضة بموقف القارئ بوصفه متلقيًا للقول الأدبى هو العامل الأكثر أهمية الذى ساهم فى إشاعة جو الحداثة فى نصوص ذلك العصر، وقد احتلت المقارنة مع الخطيب وجمهوره فى سياق التراث البلاغى محل الصدارة فى المساعدة على صياغة الصلة الشعرية ما بين الكاتب والقارئ فى مطلع عصر الحداثة. غير أنَّ ما أضفى على هذه المقارنة مغزى خاصًا لم ينحصر فى مجرد الإشارة التصويرية بل انطلق من أكثر الخرائط تشعبًا وتفصيلاً للقول على مر العصور ألا وهى الإثراء المتبادل بين التعليم والثقافة ***rhetorical paideia*** . وقد اعتمدت البلاغة فى منهجها لرؤية العالم وصياغته على أدوات التصنيف، إذ تتشكل المقولة الأدبية عند نقطتى الصياغة والتلقى وفقًا للاستراتيجية الخاصة التى استخدمت لتقديم تلك المقولة ولإعدادها فى صورة تتفق مع ***genera dicendi*** "السياق العام". ولذلك فإنَّ انتقال الاتجاه البلاغى الشكلى إلى عالم الأدب قدم لمنظرى عصر النهضة إطارًا هيكليًا حاكوا من حوله تصنيفات الأنواع الأدبية أو الأجناس الأدبية مثلما يُشار إليها فى كثير من الأحيان.

غير أنَّ أية دراسة للنقد الأدبى فى عصر النهضة تحف بها المخاطر المتمثلة فى طرح قضايا النوع الأدبى. فما تتسم به الفترة من طاقة دافقة للغوص فى أعماق تصنيفات الأنواع الأدبية القديمة سواء أكانت أرسطية، أم هوراسية أم بلاغية نقدية، أم بلاغية تقليدية، فى اتحادها مع حماسة مبتكرة، واتجاه لتعزيز ملامح الأنماط الأدبية ودمجها، على الأقل فى مثل هذا المقام، تعد مهمة لا تأتى بالثمار المرجوة ناهيك عن المخاطر التى تحف بها. وقد طرح آلستير فاولر ***Alastair Fowler*** حججًا مقنعة مؤداها أنَّ تصنيفات الأنواع الأدبية تخضع لضغوط التعديل عبر الأعمال نفسها التى تقصد إلى محاكاة بنيتها بادئ ذى بدء.(٧) ويعد الافتقاد إلى الثبات سمةً جوهرية فى

نظـام الأسماء نفسه الأمـر الـذى دعـا أحد المفكرين المحدثين لوصـف مصـطلحات الأنـواع الأدبيـة بالمصـطلحات "الخليط"؛[٨] ولـذا فـإنَّ المصـطلحات تتواطـأ مـع تـاريخ الشكل المراد تقديمـه الأمـر الـذى يضـمن أن "النوع الأدبـى" فـى أحسن حالاتـه، مقياس خضـع لمؤثرات ثقافيـة، أو مـا تطلق عليـه روزالـى كولـى ***Rosalie Colie*** "أفكـارًا عن الشكل استقرت من خلال العادة والإجماع".[٩]

ولا شـك أنَّ محاولتنـا فـى هـذا المقـام لتغطيـة الأنـواع الأدبيـة لا يُقصـد بهـا أن تكون تغطية شاملة، ولا يُمكن لها أن تصل لهذا الهدف، ويعد تحليل كولى عن مرونة نظـم الأنـواع الأدبيـة خـلال عصـر النهضـة – الأسـلوب الـذى نـدعوه باسـم "الـدمج"– ***(inclusionism)*** مبررًا كافيًا للتغطيـة المحدودة التى ترد فى هذا المجلد لمجموعات الأنـواع الأدبيـة الرئيسـية، فعلـى سبيل المثـال، تقـاوم الأشكال التـى لا تخضـع لأحـد الأشكال الأدبية المعترف بها مثل أسلوب رابليه الروائى وضعها فى قالب؛ لأنَّـها تمثل فـى داخلها تشتت المعيار، واختلاط "الأنواع" الأدبية ومضـاعفتها". غير أنَّ الأشكال الأدبية التـى يتناولها هذا المجلد تشكل فـى معظمها الفئـات السـائدة من البنـاء الأدبـى وذلك علـى الرغم من أنَّـه قد يُقال إنَّ الحوار والمقال لا يلتزمان بالأشكال المتعـارف عليها وذلك لما يتسمان به من مقاومة للنظم المنهجية. وما يُلفت النظر بصفة خاصـة فيمـا يتصـل بهـذه التغطيـة يتمثل فـى اتجـاه الدراسـات المختلفـة لتأكيد زعم كولى بـأن نظـام التصـنيف لأنـواع أدبيـة فـى عصـر النهضـة "لا يقدم لنـا عالمًـا ثانيًـا وإنَّمـا يقدم مجموعـةً مـن الأسـاليب التـى تتيح لنـا رؤيـة العـالم الحقيقـى، كمـا يقدم أسـلوبًا خاصًـا يجعل من الثقافة مجـالاً عامًـا"؛[١٠] إذ نجد فى الشعر الغنائى أنَّ الكثير من القضـايا الأنطولوجية المتضـمنة فـى توجـه التثقيـف البلاغـى (وهـى قضـايا ذات صـلة بالهويـة، والذاتيـة، وتشـكيل الـوعى الفردى مـن خـلال تفسير العـالم المـادى) تمتد فـى تنـوع فـى قالـب أدبـى. وقـد أصـبحت الملحمـة علـى الـرغم مـن اشـتقاقها الواضـح مـن النمـوذج الأرسـطى بحلـول خمسـينيات القـرن السـادس عشـر فـى قلـب عمليـة التجديـد الـذاتى

والتطور إلى الأرقى على أيدى جيوفامباتيستا جيرالدى شينتيو ***Giovambattista Giraldi Cintio*** و جيوفاناى باتيستا بينيا ***Giovanni Battista Pigna*** اللذين ساندا قيمة الرومانس المشتقة من الثقافة فى مواجهة القيود البالية التى لا تلائم العصر للملحمة القديمة، وقد أدت المناظرات نفسها التى نشأت عن هذه الجهود إلى مناقشات باحثة عن طبيعة الملحمة وخضوعها للصياغة النظرية.

وقد دار حول مفاهيم المأساة نقاش مطوَّلٌ فاق ما يدور من نقاش حول الأنواع الأدبية الأخرى؛ حيث وَجَدت قضايا التقييم على مستوى اللغة الوطنية، وموضوعات الساعة السياسية والأخلاقية، والتحولات التى طرأت على دخيلة الإنسان نفسها فى مواجهة نقطة الالتقاء بين القواعد القديمة وعادات التفكير المعاصرة. ومع ذلك فمن الصعوبة بمكان أن نحصر حالة إنجلترا إبان عصر الملكة إليزابيث وما اتسم به الإنتاج المسرحى فى عصرها من حيوية فى حدود أى ضرب من الولاء للتعريف النظرى أو القالب الفنى المحدد؛ ففى هذه الحالة اتجه الخطاب الوجدانى المؤجه إلى الجمهور إلى تخطى أو على الأقل الحد من صنوف التأملات النظرية التى جذبت المعلقين الأوروبيين فى كتاباتهم عن المأساة، الأمر الذى أدى إلى ظهور نوع أدبى يعكس التوقعات المتجانسة للجماهير بدلاً من الالتزام بأى قالب نقدى. وقد أدى هذا الاتجاه فى نهاية المطاف إلى إيجاد قالب مسرحى محلى تركزت أهدافه حول التفاعل الأخلاقى، ومن ثَمَّ السياسى فى كثير من الأحيان، بين الشخصيات بدلاً من الالتزام بالشكل النيوكلاسى المسيطر، وأغلب الظن أنَّ ما يتسم به "النوع" الأدبى من حيوية نظرية أدى، عند محاولة وضع تعريفات محددة، إلى تسوية عدد محدود من القضايا.

ولعل أوضح مثال لتلك المرونة يتمثل فى الملهاة التى صارت خليطًا من عناصر متعددة بحلول عصر موليير، الأمر الذى لم يُتِح الفرصة لحدوث إجماع حول المعايير الجمالية لذلك النوع الذى يدين بالفضل لأوجه متعددة من التراث

الأدبى. كما أنَّ الساحة الإنجليزية عززت أيضًا من هذا الإخلال بالاتساق الهيكلى، وذلك بتشجيع التركيبات المسرحية مثل المسرحية التاريخية والتراجيكوميدى.

وبالمثل فإنَّ أنواعًا أدبية أخرى، منها الحواريات والمقال بصفة خاصة، على الرغم من التزامها الأقل – لأسباب تخص مبناها – بصيغة أسلوبية محددة، تعد نتاج عصر ينظر إلى اللغة بوصفها وسيلة نقاش، وقد أنتجت المناقشات بدورها صورًا لأصوات تتنافس. وبينما تخلت الحواريات بحلول نهاية القرن السادس عشر عن دور الوسيط الذى يسعى من خلال الاستقراء لتقديم الحقيقة، فإنَّ المقال الأدبى وفر الضمان لانتقال المبادئ التى تقيم الحوار، أى الشكل الحر وروح البحث والتقصى لشكل أدبى جديد بقدوم القرن السابع عشر ألا وهو فن المحادثة. وعلى الجانب الآخر من المجال الأدبى نجد شعر الحكمة الساخر ***epigram*** والشعر الأخلاقى ***emblem*** وكلاهما يسهم فى تسليط الضوء على الحقيقة وليس تشتيتها. وفى هذين الشكلين الشعريين القصيرين بما لهما من صلة بمفهومىَ المجال المكتوب والحقيقة فى قالب مختصر، تُسلَّط الأضواء على ما عُرِّف به عصر النهضة من التعامل مع وسائل تنشيط الذاكرة واستعادة المعرفة بوصفها وسيطًا للتمثيل المرئى، وبحلول القرن السابع عشر أصبح شعر الحكمة واحدًا من أهم أشكال الهجاء والفكاهة، الأمر الذى يُثبت كيفية تلاقح الأنواع الأدبية.

وقد حظيت هذه المرونة فى الأنواع الأدبية بأفضل تعبير لها فى فترة التجريب التى مر بها النثر الروائى والتى امتدت طويلاً فى عصر النهضة؛ لتعكس بتنوعها القوى الإيديولوجية والاجتماعية والجمالية لكلا الثقافتين الرسمية والشعبية، الأمر الذى أدى إلى إعداد أقوى وإشاعة وعى ذاتى بالنوع الأدبى للرواية، بالإضافة إلى الابتعاد عن خيالات البطولة المثالية التى شاعت فى تراث البلاط والتراث الملحمى. وقد كانت إيطاليا هى الموقع الذى ترددت فى جنباته أصداء التأملات النقدية حول الخيال النثرى، وخاصة فيما تمثل من أعمال بوكاشيو التى تراوحت ما بين مقالاته اللاتينية

المتعمقة ذات النغمة الأخلاقية التعليمية والديكاميرون التى تتسم بنزعة الهروب، وذلك باتخاذها الأساليب البلاغية والجمالية بوصفها هدفًا فى حد ذاتها، الأمر الذى ساعد على تحديد ملامح المناظرة الأدبية النقدية التى صارت مددًا لنظريات الخيال النثرى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر. وقد تمثلت العلامة الفاصلة للخيال النثرى فى الرسالة الرمزية وقدرتها التأثيرية بوصفها فنًا، ولا شك فى أنَّ تلك العلامة قامت فى جانب منها على إعادة استكشاف فنى. ولذلك نجد نتاجًا أدبيًا فى فرنسا يجمع بين ما هو مفيد وممتع *utile dulci* وبين الحكم الأرسطية لحوارييه من المشائين *Peripatetic*، وهكذا نشأت على هذه التربة المحلية القصة الثنائية الروائية الطاغية تمثلاً للديكامرون يتخطى وضعها كأدب هروب، فيضيف لتاريخ تفسير هذا العمل قيمًا للتبرير والأهداف الأخلاقية. ولم يكن هناك مفر من اتجاه تلك المحاولة للتوفيق ما بين النقيضين: الصياغة النثرية والخيال من جانب، والحس الخيالى الذى ينبض بالحياة والتقدم الأخلاقى إلى ظهور تساؤلات حول الحقيقة وما شابهها بوصفها عناصر فى كتابات الخيال النثرى ما طال منها وما قصر. وقد انتقلت هذه الدراسات لمقدمات رومانسات الفروسية كما أصبح لها مكانة متميزة فى القرن السابع عشر فى إنجلترا؛ حيث ظهرت سلسلة آماديس *Amadis* التى ساعدت من قبل فى فرنسا على تقديم السياق السياسى للحرب الأهلية التى عانى منها الشعب. وفى كلا السياقين الإنجليزى والفرنسى بلغ التعليق النقدى عن طبيعة الخيال النثرى ذروته مع نهاية القرن التاسع عشر بإضفاء الاهتمام الأكبر على تقديم تعريف للرواية بوصفها فئة مستقلة عن الخيال (تتمايز عن النوفيل *nouvelle* والرومانس) التى ازدهرت فى إيطاليا خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر، غير أنَّ غالبية الكتابات النقدية تعود إلى القرن الخامس عشر. وقد تطورت خطوط نظرية محددة تحديدًا دقيقًا حول النوفيلا والرومانستو، التزمت بموجبها النوفيلا والرومانتسو بالتراث الأرسطى، بينما قامت الرومانس على أساس من البلاغة واتجاه كامن يعود لنقد كوينتيليان، وعلى الرغم من أنَّ أمثلة الرومانس النثرية فى القرن الخامس عشر أقل عددًا من الرومانس الشعرى، فقد استقرت نظرية شعرية للرومانس تتسم بتنوع يسمح بالجمع ما بين النثر

والشعر بحلول نهاية القرن السادس عشر. أما إسبانيا، فقد نتج عن عزلتها الثقافية النسبية خلال تلك الفترة اتجاه أكثر انفتاحًا على الوعى بالذات فى مجال الكتابة عن الخيال النثرى، مقارنةً بالحال فى إنجلترا أو فرنسا أو إيطاليا. وقد أضفى الانبهار بل الفكرة المسيطرة فيما يتصل بالقوة المؤثرة للبلاغة تميزًا ذاتيًا على أعمال خلاقة ورائدة مثل: بوسكون لكوفيدو وكريتيكون لجراسيان وكيشوت لسرفانتس، يقوم على تفاعل المظهر والجوهر. ونتيجة لذلك فإنَّ هذه الأعمال تقف شاهدًا على قوة الخيال النثرى لبدء خطاب نقدى أدبى مع ذاته وذلك لتفسير طابعه النوعى من خلال عمليات القص الخاصة به.

سياق النقد

يتعلق كثير من جوانب الوعى النقدى الأدبى بقضية الزمن المناسب أو الـ ***kairos*** و الـ ***occasio*** كما وردت على نحو متكرر فى تصورات العصر عن نفسه، ويقصد بذلك اللحظة المناسبة للفعل وانتهاز الفرصة. وقد تلخصت النظرة لخطاب السوفسطائيين المبكر في كونه حدثًا تم فى الأغلب فى إطار من موقف يُكسب خبرة ما، وبذلك فهو خطاب يعتمد على التجربة، ويدين المفهوم اللغوى الحديث القائل بأنَّ كل قول ينبع من سياق لتلك الرؤية التى تبناها وطورها البلاغيون اللاتين، والتى ظهرت بعد ذلك فى مجموعة كبيرة من الأعمال النظرية والشعرية لعصر النهضة تتراوح ما بين التأملات المبكرة عن الحديث الصادر "عن الزمن" وخاصة فى كتابات نيكولاوس بيرالدوس ***Nicolaus Beraldus*** (١٥٣٤) والمفاهيم النيو كلاسية الخاصة بمراقبة اللياقة والأدب. ولذلك فمن المناسب أن يتوجه هذا العمل الذى يستعرض نقد عصر النهضة لدراسة تلك العوامل التى شكلت البيئة التى ظهر فيها التفكير النقدى حول الأدب، ولإيجاد الرابطة بين الفكر النقدى وما أحاط به من ظروف اجتماعية وسياسية ومناخ فكرى.

وقد بدت آثار المبادرة الإنسانية فى أوضح صورها فى إيطاليا حيث شوهد انهيار علامات الحضارة القديمة فى سياق الدراسات التاريخية لفقه اللغة، وهى الدراسات التى أدت إلى تجديد تلك الحضارة، وقد ساعد هذا التلاقى بين الآثار المتهالكة والفحص اللغوى المُجدِّد والتحليلات التاريخية فى نشأة قيم مذهب الإنسانية المدنية فى جميع صورها فى المدن ـ الدول الإيطالية. وفى هذه البيئة اتجهت الدراسات الأدبية والنقدية للازدهار بوصفها أداة من أدوات الأوليجاركية والرعاية المدنية، وأيضًا بوصفها خطابًا للأكاديميات والمدارس يساعد على ضمان الالتزام الثنائى لدارس الأدب بوصفه ناقدًا وصاحب التزام سياسى.

وقد انتقلت الكثير من هذه الظروف بدورها إلى أكثر المدن الفرنسية تأثرًا بإيطاليا فى عصر النهضة، ألا وهى مدينة ليون التى تقع فى تقاطع ثقافة تجارية وأخرى نخبوية فكرية قوية، والتى مع ذلك لا تعانى من قيود مؤسسات الكنيسة والملكية، وقد كان هذا المناخ الذى اتسم بالتخمر الفكرى فى صلته بمجتمع ساد فيه فن الطباعة وتعرض على نحو مستمر للفكر الإنسانى الإيطالى هو الذى جعل من ليون أفضل منبعًا للأنشطة الأدبية النقدية وخاصة تلك الأنشطة التى تتطلب الاستثارة والطابع اللذين تخلفهما ثقافة وطنية منافسة تتفاعل معها، أما المناخ فى باريس فقد كان أكثر شغبًا على نحو أكيد، وذلك مع نمو مجتمع إنسانى على درجة كبيرة من الاستقلال بلغ مبلغًا جعل آراءه الخلافية تبدو وكأنَّها إهانة مباشرة للوجود المستقر للبلاط والجامعة، وقد كانت الجامعة متجسدة فى السوربون، المتحدث الرسمى لسلطة اللاهوت. ومع ذلك فإنَّ هذه البيئة شهدت أيضًا بعض أفضل التجارب الأدبية فى العصر كله عندما نجح الشعراء الذين أطلق عليهم اسم كوكبة الشعراء البلياد ***Pléiade*** فى التحويل الذكى لابتكاراتهم الشعرية واللغوية إلى مشروع وطنى. غير أنَّ فكرة الثقافة المنظمة من خلال مؤسسات بحيث تسمح بالسمو والنقاء، والقائمة على آمال قومية مشتركة تدور حول اللغة والدراسات الأدبية لم تجد لها صدى فى لندن

تحت حكم أسرتى تيودور وستيوارت؛ حيث أثرت أخلاق التجار فى الاهتمامات الأدبية والثقافية. وقد كانت نتائج هذه التركيبة خلاقة وواسعة المدى؛ فقد ساعد الفكر الدينى الإصلاحى والرخاء الاقتصادى ونمو طبقة التجار الذين انفتحوا على التعليم والإصلاح الدينى إلى تشجيع الوسط الخصب المتحضر لتلك الأنشطة التى تقع فى قلب جدول الأعمال الثقافى الإنسانى، وقد انتشر المثال الحضرى السهل الذى اشتق جانب منه من كتاب كاستيليونى "رجل البلاط" على مدى الأنشطة الأدبية المتنوعة، الأمر الذى تحولت معه العاصمة إلى سوق اجتمع فيها الأدب الراقى والأدب الشعبى، وقد كانت هذه الأنشطة التى اتسمت بتحررها على الرغم من صدورها عن مركز توليدى أوحد يتمثل فى لندن العاصمة، تلفت النظر لما اتسمت به من غياب حصولها على تمكين مؤسسى مثلما تميزت الأنشطة الألمانية بانتمائها لمؤسسات منظمة تدعو للأدب، وكذلك بغياب مركز توليدى أوحد.

وقد نتج عن ذلك أن اتجهت السياقات الناطقة بالألمانية إلى تقديم صورة للتشتت الجغرافى والثقافى للإمبراطورية الرومانية المقدسة نفسها، فبينما حقق المذهب الإنسانى نجاحًا فكريًا فى تلك المناطق (بشهادة شخصيات مثل ميلانشثون ***Melanchthon*** وكاميراريوس ***Camerarius*** وفاديانوس ***Vadianus***) فإنَّ القالب اعتمد إلى حد كبير على تبادل الرسائل بين مجموعة من الأدباء الذين أداروا المناقشات والأنشطة الأدبية من خلال المراسلة، وتمثلت المقار المؤسساتية لتلك الأنشطة فى البلاط الملكى والكنسى ومدارس النحو التابعة للبلديات، والجمعيات الأدبية التى تطورت فى القرن السابع عشر وعرفت باسم الجمعيات اللغوية التى التزمت بأهداف تتعلق بالأدب واللغة والأخلاق، وقد اتجهت هذه الجمعيات بعكس ظاهرة الصالون الفرنسى للخضوع للسيطرة الذكورية وأحيانًا ما اعتمدت جداول أعمال محلية محدودة.

وفى كل إقليم من تلك الأقاليم التى شهدت بزوغ الهُوية الوطنية (مع الأخذ فى الاعتبار تأخر هذه العملية فى إيطاليا وأوروبا الناطقة بالألمانية) تشابك الإنتاج الأدبى والنقدى بالتطورات الاجتماعية والسياسية. ولم يسلم الخطاب الأدبى على وجه التقريب من الاصطباغ بصبغة البنية السياسية السائدة فى المجتمع الذى تطور فى ظله. وقد ضمن رعاة الأدب والبيئة المساعدة المتمثلة فى النشاط التجارى وحياة البلاط أن يعكس الأدب، على الرغم من اعتباره سلعة، تواطؤ الوجود الضمنى الذى يمثل الرقابة على العمل الأدبى (الراعى) مع الصوت الشعرى الحر (الكاتب). وفى نهاية المطاف أزيحت هذه الاتجاهات فى إنجلترا مع انتقال الرعاية الأدبية من البلاط إلى الريف فى أواخر القرن السابع عشر. غير أنَّه فى فرنسا اتجه البلاط لممارسة دوره الاستبدادى المطلق فى الوقت الذى ساهمت فيه على نحو مباشر فى ظهور المساحة الثقافية (الصالون) الذى أوجد النقد الأدبى فى شكله الأساسى بوصفه عملاً يقوم على التمييز يتم من خلال الانسياب الحر للحوار. وقد جسَّدت ثقافة الصالونات اتجاه العصر للمناقشة والمحادثة الأمر الذى أسرع بدوره بتقدم النقد بوصفه فرعًا منفصلاً غير أنَّه يمهد الطريق لقيام جميع أشكال الجهد الأدبى. وقد اتجهت هذه الملامح المشتركة الموجودة فى البيئة الاجتماعية السياسية للثقافة الأوروبية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر للتركيز على إنتاج النص الأدبى وتسويقه. ولعل المطبعة قامت بدور فاق العوامل الأخرى فى تحويل بيئة القراءة والثقافة المرتبطة بها على المستوى الدولى. وكان ذلك فى بادئ الأمر فى ألمانيا فى منتصف القرن الخامس عشر، وتبع ذلك انتقالها السريع إلى إيطاليا وباقى أوروبا؛ حيث أصبحت أداة إنسانية للكشف الأثرى بحلول سبعينيات القرن الخامس عشر. وبالتالى أصبح تحقيق النصوص المستفيد الأول من وجود المطبعة، غير أنَّ قوة الدفع الناتجة عن التصنيع والتقدم التكنولوجى فى عصر تمكنت فيه الغرائز التجارية من المجتمع لم تكتفِ بالإسراع بإشاعة الديموقراطية بين جمهور القارئين، وإنَّما

دفعت أيضًا باستراتيجيات التسويق الخاصة بالوصول لهؤلاء القراء، وقد نتج عن ذلك نشأة تجارة الكتاب التى تعرضت للتنظيم من قبل المؤسسات وللاشتباك العنيف فى كثير من الأحيان مع أصوات المعارضة الإيديولوجية والأدبية والنقدية، خاصة فى مجال دراسات الكتاب المقدس.

أصوات معارضة

وقد دارت هذه الصراعات على جبهة ممتدة، غير أنَّها تدخل فى إطار إحساس العصر بالانفصال النقدى عن ماضيه، وقد تمثلت البدايات فى صوت قد يعد الأكثر راديكالية دعا للشك فى السلطة الثقافية واللغوية السائدة للاتجاه اللاتينى. وعلى الرغم من التزام لورنزو فالا بهذا الاتجاه فى مجالات أخرى فقد دعا بمشاركة زملائه من الإنسانيين لرؤية لغوية تنظر إلى اللغات بوصفها نظمًا ديناميكية فى جوهرها بينما ترى فى اللاتينية ونحوها وحدة بنيوية ثابتة. وقد تضمنت هذه الرؤية تمكين اللغات الوطنية من وصف مكوناتها كعناصر مشاركة فى النمو التوليدى للغة ككل، ومن ثم رفعها إلى مكانة سامية. وقد صاحبت هذه المكانة اللغوية التى اكتسبتها اللغات الوطنية دعاوى تدافع عن لغة الوطن الأم، بل وعلى درجة أكبر من الأهمية، إضفاء الشرعية على الثقافة الأدبية التى احتضنتها وأنتجتها اللغة الوطنية.

وقد ظهرت هذه القضايا التى تخللت المناظرات حول الاتجاه اللاتينى والانتصار للغات الوطنية (هل نحاكى النماذج الكلاسيكية أم نتخطاها؟) على السطح على نحو صريح فى أوائل القرن السادس عشر عندما دافع من يُدعون بالشيشرونيين (ومن بينهم كتَّاب من أمثال كاستلسى ***Castellesi*** ودلمينيس ***Delminio***) عن الزمن المثالى ***tempus perfectum***، الذى عاش فيه شيشرون بوصفه العصر النموذجى للأسلوب لا لكل من يؤمن بالاتجاه اللاتينى فحسب وإنَّما لكل أتباع الثقافات الوطنية

الناشئة التى تتجه لتقليد المصادر التى حازت إعجابها والتباعد عنها فى الوقت نفسه. ومع ذلك فقد ظل الاتجاه الشيشرونى هدفًا مكشوفًا لنيران الاتجاهات الخلافية حتى القرن السابع عشر وما بعده. وقد وجهت الأصوات المعارضة هجومًا شرسًا على قوى الشكلية المنهجية الأسلوبية أو الفلسفية التى جسدها شيشرون وكذلك أرسطو إلى حد بعيد. وقد كان الهجوم قويًا، فبدأ على أيدى بوليزانيو ***Poliziano*** فى أواخر القرن الخامس عشر وواصله إرازموس بوصفه نصير الطلاقة اللغوية. وقد اتسعت ساحة المعركة بدخول عمالقة الفكر من أمثال: فيف ***Vives*** وراموس ***Ramus*** على أرضها، فامتدت لتشمل البنية الفكرية العلوية للاتجاه السكولائى الذى ساد أواخر القرون الوسطى، والتراث الأرسطى على وجه الخصوص. ومن سخريات القدر أنَّ هذه المعركة أعادت تمثيل المواقف الجدلية فيما يتصل بالقدماء والمحدثين وهى المواقف التى أُجيد الإعداد لها فى عصر شيشرون المثالى. غير أنَّ تلك الآراء الخلافية لمجموعة الكتَّاب الإنسانيين فى القرن السادس عشر (إرازموس، وفيف، وراموس، وغيرهم) قد ساعدت فى إعادة صياغة مصطلحات ذلك التقابل الثقافى الذى تعمق فى حس العصر وتجسد فى النموذج الأول للمواقف الحديثة للكتَّاب الوطنيين وأدى إلى التمهيد لقيام المناظرات شبه التابعة للمؤسسات فى المجتمع النيو كلاسيكى وكذلك "معركة القدماء والمحدثين".

ويمكن القول إن الموقف الشيشرونى من بعض زواياه، بدعوته للأرثوذكسية البلاغية والفلسفية، كان يتمثل فى جماعة فكرية ولغوية تمنح على نحو تقليدى السلطة ومن ثمَّ الشرعية للصوت الذكورى. فقد كان الالتحاق بنظام التعليم، وهو المؤسسة التى تصدق على الخطاب الأدبى النقدى، مزية تستثنى منها النساء أو تكاد. وهكذا فما عدا استثناءات محدودة فى مطلع العصر الحديث فى أوروبا؛ لأن يقصر دور المرأة على الحوار النظرى المتبادل فى رسائل واستمر ذلك الوضع حتى القرن السابع عشر. ولا شك أن ما يدعى بمعركة النساء جعلت فى الإمكان تسليط

الأضواء فى فرنسا، على أقل تقدير، على كراهية النساء التى تأصلت فى الكتابات الذكورية، غير أنها لم تسهم إلا قليلاً فى تشجيع سلطة النساء بوصفهن ممارسات للأدب وناقدات له. ومع بزوغ ثقافة الصالونات فى القرن السابع عشر وتشجيعها لفن الحوار وبلاغياته، اكتسبت النساء موقعًا استطعن من خلاله أن يشاركن مشاركة كاملة ومتساوية مع الرجال فى الجدل الأدبى النقدى. وقد ظهرت فى هذا السياق على أيدى شخصيات بارزة مثل: مارجريت بوفيه ***Marguerite Buffet*** ومادلين دى سكودرى ***Madeleine de Scudéry***، محاولة لضم النساء لدائرة من يكتبون عن الأدب وخاصة عن الرواية، ولا يستبعد إذن أن نرى فى هذه المشاركة المتزايدة سببًا مباشرًا للمناخ الخلافى لمجتمع القرون الوسطى فى أواخر سنواته، فقد أثار هذا المناخ روح التحدى للسلطة الثقافية الذكورية وما تقدمه من صورة للمرأة. وقد وصل هذا التحدى إلى ذروته فى عشرينيات القرن السابع عشر فى مؤلفات مارى دى جورناى ***Marie de Gournay*** المرجعية التى جعلت من الاعتراف بالإمكانات الإبداعية الكامنة فى النساء واستثمارها فى المشروعات الأدبية أمرًا واقعًا.

البنى الفكرية

وقد اشتق تراث الإنسانية الليبرالية الذى شكل فى نهاية المطاف الفكر الأوروبى فى القرن الثامن عشر ـ عدا استثناءات معدودة ـ من قدرة عصر النهضة على بث الحيوية فى النظم الفلسفية التى قام القدماء بتفسير العالم من خلالها، وقد ساعدت هذه النظم على تشجيع الدفع بالخطاب الأدبى فى قالب لغة ناقدة مشبعة بالبنى الفكرية السائدة فى العصر.

ولا شك أن أكثر هذه المحاولات الفكرية انتشارًا تمثلت فى الأفلاطونية الجديدة التى جرى تشكيلها على نحو جيد على أيدى مجموعة من مثقفى فلورنسا

على رأسهم مارسيليو فاشينو ***Marsilio Ficino*** و جيوفانى بيكو ديللا ميراندولا ***Giovanni Pico della Mirandola***، وقد تمكنوا من خلال الحيوية الشعرية لأساطير الأفلاطونية الجديدة من التصديق على ما للخيال الشعرى من قوة. وتضرب الأفلاطونية الجديدة بوصفها حركة فلسفية بجذورها فى القضايا الكونية وقضايا ما وراء الطبيعة بعيدة المدى، غير أنها قضايا شغلت الشعراء والفلاسفة على نحو مماثل عند مواجهتهم للفكرة الملهمة التى تقع وراء جميع الأنشطة الإبداعية. وقد وجدت قوى الشكلية الأرسطية نفسها مرة أخرى عرضة للهجوم من جانب مجموعة من المفاهيم الجمالية والفلسفية اتخذت أسلوبًا غير منتظم فى التعبير واتصلت بموضوعات حدسية، مثل الارتقاء إلى الإلهى. ومن خلال حركة الصعود هذه لمستويات علوية من المعرفة الشعرية والفلسفية جرى تخيل نبع الإمكانات الخلاقة للشعر فى عظمته الكونية، وقدرته على تجسيد التناغم المادى والأثيرى فى الكون. ولم يكن هناك مفر ما دامت رؤى الشاعر تصوره على أنه قارئ فى "كتاب الطبيعة" ومفسر لها أن ينعقد تحالف بين اهتمامات الأدب والفلسفة الطبيعية. غير أنَّ "العلم الجديد" كما كان يُدعى أقام ضروبًا من التراكيب العقلية والهندسية والتجريبية التى ارتبطت فيما بعد بشخصيات من أمثال رينيه ديكارت، وبالتالى لم تعد الممارسة الشعرية بل والأدبية عامة يُنظر إليها كمقدمة لدراسة القوانين الطبيعية والمنهج العلمى، بل على العكس فقد صار لمجالى لغة التخاطب واللغة الرمزية الأعلى كالرياضيات اهتمامات وأهداف مختلفة بحلول النصف الثانى من القرن السابع عشر.

ولم ينفصل الاتجاه نحو النظرية الشعرية ذات الطابع العلمى الكونى فى آخر القرن السادس عشر عن النهضة التى شهدتها الحركات الفلسفية الكلاسية من خلال إحيائها وإعادة فحصها، فلم تقتصر المعرفة بلوكريشيوس ***Lucretius*** على تفسيره "لطبيعة الأشياء"، وتلخيصها على نحو مفهوم علميًا وفلسفيًا، وإنما امتدت تلك المعرفة لصياغة تلك الشروح فى صور شعرية. وواقع الأمر أنَّ التعليق الذى كتبه

دنيس لامبان **Denys Lambin** وصار مرجعًا عن ***De rerum natura*** (١٥٦٣-١٥٦٤) كان له الأثر فى تنمية الاهتمام المتزايد بين مؤلفى عصر النهضة لتأليف الشعر العلمى التعليمى. وقد صدَّقت فى نهاية المطاف سلسلة من كتَّاب القرن السابع عشر على إعادة اكتشاف لوكريشيوس للإبيقورية كنظام فلسفى، وذلك على الرغم من التمحيص الرافض الذى تولاه مفكرون مسيحيون أرثوذوكس. وقد اتجه هؤلاء الكتَّاب إلى استعادة التكامل الأخلاقى والعلمى لفكر لوكريشيوس بما له من صلة بالعلوم الآلية التى وضعها جاليليو وديكارت وهوبز. وقد نالت أعمال لوكريشيوس الأدبية، التى يسجل فيها الأساطير الإغريقية تسجيلاً مبهرًا، إعجاب شعراء البلياد، غير أنَّ الإشارات الفلسفية فى أعمالهم إذا ما بدت لم تتعد فى كثير من الأحيان سوى تلخيص بعض المأثورات الشائعة مثل الاستمتاع بمباهج الحياة ***carpe diem*** و***parvo vivere***. أما فى حالة الفلسفة الرواقية فقد جرى الإعداد لإعادة تقديمها على أيدى كتَّاب عظماء من أمثال: جوستوس ليبسيوس ***Justus Lipsius*** وفرانشسكو دى كفي ***Francisco de Quevedo*** ووليم دى فاير ***Guillame Du Vair*** الذين انهمكوا فى البحث عن نقاط توافق أصيلة بين العقيدة المسيحية والفلسفة الرواقية. وقد جسدت الرواقية الجديدة، فى إطار خطابها الخاص الذى يتسم بأسلوب نثرى يتسم بالتحديد وعبارات تتسم بالرشاقة، التناغم الأساسى لنظام أخلاقى يتميز بمصادره الخاصة فى التعبير والقول. ولا شك أنَّ علامة تكامل هذين النظامين الفلسفيين (الرواقية والإبيقورية) تتمثل فى استحالة الفصل بين البنية الفكرية لكل منهما عن اللغة التى تعبر عن البيئة تعبيرًا واضحًا. فقد اشتق تمييز كل من هذين الاتجاهين بوصفه خطة أخلاقية من قدرة كل منهما على صياغة فلسفة من لغة تتجاوب مع أنماط السلوك، وبالتالى جرى تمكين الخطاب من منح الهوية وصياغة رؤى خاصة عن العالم من خلال نظام نحوى موازٍ. أما على الجبهة الدينية فقد طوَّرت الكلفينية والجانسية كل على حدة خطابًا خاصًا صار له نتائج أنطولوجية ومؤسساتية اعتمد

على مراجعة الذات، وتأسيس جماعة لها خصوصياتها (جنيف وبورت رويال) تعد مستقرًا للعقيدة فى عالم ما بعد السقوط ***postlapsarian***، ونجد فى هذا المقام أيضًا أنَّ التعرف على كلا الحركتين كان ممكنًا من خلال الصدى البلاغى السائد لكل منهما.

الكلاسيكية الجديدة

على الرغم من المساندة الصريحة والضمنية فى معظم بحوث القرنين السادس عشر والسابع عشر الفلسفية واللاهوتية للاعتقاد بأنَّ الأنطولوجيا والخطاب يشكلان عملية واحدة، فإنَّ ذلك الرأى لم يقتصر على كونه مسألة نظرية. ولعل هذا الاعتقاد عالج على نحو أكثر تحديدًا مجمل القضايا والأساليب الأدبية والنقدية التى جرى تصنيفها تحت عنوان يعد غير دقيق إلى حد ما، ألا وهو "النيوكلاسيكية". ويجدر بنا أن نؤكد أنَّ الاستعراض الذى ورد فى هذا المجلد لم يستسلم لإغراء الانهماك فى التصنيف، بل لقد جمع ما بين خمسة منظورات تبدو متباينة عن القيم الكلاسيكية فى صلتها بالقضايا الأدبية النقدية، وهى: الجماليات الديكارتية، والبلاغة فى فرنسا النيو كلاسيكية، والكلاسيكية المحاربة فى إنجلترا، ومبادئ إصدار الأحكام، والسمو فى نظرية لونجينوس. ويربط ما بين هذه الرؤى افتراض أساسى يرى أنَّ الخطاب النيوكلاسيكى لا يعكس وضع مجموعة من الشروط والمعايير فى قوالب ثابتة بقدر ما يقوم بعزل نص منفرد فى إطار الخط الزمنى غير المستقر للغة والثقافة؛ لذا فإنَّ الكلمات والنصوص ومن يقومون بإنتاجها ليسوا إلا رموزًا لما سوف يحل بهم من زوال، وهذا هو ما أشار إليه جيمس بويد وايت ***James Boyd White*** بوصفه "إعادة تركيب للثقافة من خلال العلاقة ما بين المتحدث والجمهور".[11] ولا يعنى هذا أنَّ السعى لإيجاد المعايير وإرساء التقاليد لم يكن ضمن اهتمامات النيوكلاسيكية، فقد كان ذلك

السعى ضمن تلك الاهتمامات دون شك. بل إن اهتمام هذا السعى بنموذجية النماذج القديمة (الجمالية والأخلاقية والأسلوبية)، بالإضافة إلى تحويل هذه النماذج، عن طريق المحاكاة، إلى سياق يربط زمنيًا بمطلع العصر الحديث هو الذى فيما يبدو قد عرَّض "النقاء" الكلاسيكى لضغوط تفوق تلك المفهوم فى نسبيتها من حيث التذوق والعبارات ومراعاة المقال لمقتضى الحال وإصدار الأحكام. وباختصار فإنَّ النيوكلاسيكية لم تفلت من الصراع الذى بدا وكأنه يقيم العقلانية ضد ما أطلق عليه فلاديمير جانكيليفيتش ***Vladimir Jankélévitch*** "عاطفة عدم الاكتمال"، وهو الحس الذى يتسم بالحنين ويرى الزمن مجزأ وبالتالى ممتنعًا على خطط التبسيط.(١٢) وتتمثل أكثر أوجه الفكر النيو كلاسيكى إثارة فى قدرته على دمج وضع قائم على معايير ثابتة بيسر (عالم الأعمال الكلاسيكية وما وضعه من معايير وقواعد) مع الخط الزمنى المتغير للحاضر، بحيث يبدو وكأنَّ المعايير والقواعد تتأرجح على حافة العجز عن التعبير، إن لم تتجه للفناء فى نهاية المطاف "لستُ أدرى شيئًا، ولا أدرى على الإطلاق"، وقد تناولت رؤى ديكارت وباسكال هذين البديلين بالتجريب، فكان أحدهما يتسم بالاتساق والتبسيط والعقلانية والسعى وراء الحقائق العامة، والآخر يتسم بعدم التجديد والميل لميتافيزيقا تفتقد للتناسب وتتسم بالقلق وعدم القدرة على الإيمان بالكليات.

وقد استقر معنى السعى وراء الجمال حول العودة ليقين العصور الكلاسية القديمة بما يحمله من توجيهات وإرشادات، ويتضمن ذلك المعنى إمكانية الحديث بيسر عن الاتجاهات الفلسفية للفن التى تخلع نظمًا وأفكارًا ثابتة على عملية الإبداع الفنى. وتتعدد الأمثلة على هذا الثبات الجمالى؛ لارتباطها بالسعى لتحقيق التناغم البنيوى والأنماط العقلانية للفكر. ولكن حتى إذا نظرنا للقوة الدافقة لعقلانية النيوكلاسية نفسها، وأقصد بذلك المنهج الديكارتى، فإنَّ تحولاً فى نهاية المطاف قد وقع من استنتاج للقوانين الأساسية للإيقاع والجرس الموسيقى (فى الموسيقى والشعر) وأثرهما على آليات المتلقى، إلى الإيحاء بحالة عدم النظام ***non plus ultra*** التى

تعجز عن تخطيها المحاولات القائمة على الإجراءات الكمية. ويبدو فى رسائل ديكارت إلى ماران مرسان ***Marin Mersenne*** مع نهاية عام ١٦٢٩ وبداية ١٦٣٠ أنه تخلى عن الالتزام بآرائه السابقة حول الجماليات الكمية، وذلك بتقديمه الإحساس بالسمات الزمنية للخبرة والتذوق والذاكرة فى صلاتها بصناعة الجمال، وهو إحساس يتسم بقدر أكبر من التقدير النسبى ولعله أكثر عمقًا أيضًا. ويستدعى ذلك إلى الذهن ***alogos tribe*** فى الكتاب العاشر لكوينتيليان والتى انقطعت صلاتها بالنواحى الفنية، إذ توجد إشارة إلى خطاب صدر عن لحظة زمنية (عفو الخاطر) وبذلك فقد انطلق هذا الخطاب فى لحظة تحرر من المشروع الفنى الخاضع للقواعد الكمية فى الكتب التسعة الأولى. وتقاس أصالة هذا الخطاب بزمنيته وتحديد مستواه بالظروف الخاصة للحظة محددة وموقع محدد. وفى فرنسا، اتخذ السعى وراء إيجاد خطاب كاف للنيوكلاسية أبعاده حول الوجود المنتشر للمثل البلاغية فى جميع نواحى النشاط الاجتماعى والفكرى والجمالى. وقد تطلعت البلاغة، التى يمكن القول إنَّها أكثر الفنون صلة بالزمنية، لأن تكون وسيلة لبرنامج عقلانى للمعرفة، وقد تمثلت أوجه قصورها (وكذلك إمكاناتها الجمالية) فى حقيقة خضوع التصنيفات الشكلية الخاصة بها لتحولات المكان والزمان، أو ما أطلق عليه البلاغيون القدماء ***empeiria*** أو ما هو قائم على الخبرة. وقد كان ذلك الخطاب القائم على الخبرة يتسم بقدرة محدودة على الحث، ويوَّجه لجمهور اجتمع فى لحظة جدلية، ولذا فقد كان خطابًا كاشفًا فى حدود ما تسمح به الظروف فحسب، أى أنّه اقتصر على مجموعة الاتجاهات التى شملت التذوق والملاءمة والاحتمال والخبرة الراهنة. ولم تصلح جماليات عدم التحديد ***je ne sais quoi*** إلا فى التصديق على هذا الأمر الوقتى العابر، وبدا أنّه لا مفر من القطيعة بين الفكر العقلانى وأنشطة الشعر والبلاغة، ووقعت القطيعة فى نهاية المطاف على يدىّ برنار لو بوفييه دى فونتينل ***Bernard Le Bovier de***

Fontenelle فى ١٦٨٨ بالنزول بالشعر والبلاغة إلى مرتبة منتجات الخيال ليس إلا.

وقد شهدت الساحة الإنجليزية حماسًا أشد تجاه معالجة هذه القضايا بالمقارنة بما كان يجرى على القارة الأوروبية، رغم أنَّ تلك المعالجة اتسمت بقدر أقل من التكامل الفلسفى. وقد اتجهت التجارب الأدبية النقدية الإنجليزية إلى محاكاة الماضى الكلاسى لافتقادها الإطار المؤسسى العميق للكلاسية الفرنسية الجديدة؛ فلم تدع استعادة قائمة موحدة من القوانين والقواعد لإنشاء الإنتاج الأدبى على نسقها، بل إنَّ مفهوم "الخيال" الذى حط الاتجاه الجمالى الفلسفى للكلاسية الفرنسية من شأنه بدا وكأنَّه فاتحة لمجهودات نقاد مثل بتنام ***Puttenham*** و سيدنى ***Sidney*** لضم الإحساس بالانتظام الجمالى للموهبة الشعرية الأصلية القائمة على التبصر والفهم التصورى. ولم تقدم البنية الموصى بها من قبل العصر الكلاسى القديم فى كتابات بن جونسون ***Ben Jonson*** إلا خدمة محدودة لصياغة قوانين جديدة، الأمر الذى سمح له بالدفاع عن مبادئ جمالية جرى تشكيلها من خلال العادات والتقاليد الزائلة للحظة الراهنة. ولقد كان متوقعًا فى مجتمع استقر نظامه القضائى على مبادئ العرف – أى الممارسة غير المدونة المتعارف عليها – أن ينظر إلى الأعراف والقواعد الجمالية بوصفها جزءًا من عملية تطور لا بوصفها تراثًا كلاسيًا لا يقبل النقض، ولذلك فمما لا يثير الدهشة أنَّ تقوم النظرية الشعرية عند ميلتون على اعتماد مهمة الشاعر على أساس من الفكر القائم على المباشرة فى الأداء والجدل والاشتباك الجذاب مع القارئ/الجمهور (أى بلاغة شيشرون)، وذلك على الرغم من تعدد الأوجه غير التقليدية لتلك النظرية. فإذا ما أردنا تحديد سمات الـ ***empeiria*** فإنَّنا نجدها تتسم باللاأدرية والصراع، فقد أقامت الملاءمة البلاغية على أساس من الرؤية الشخصية للبلاغيين فيما يناسب، وهو موقف اتجه به إلى العزلة فى مهمته وساند قيمة عدم الانتظام الجمالى التى صارت قيمة رسمية مع نقاد الأدب الإنجليز فيما بعد.

ويشيع الاعتقاد حاليًا أنَّ آراء ميلتون عن الشاعر – النبى ربما تدين لمعرفته الوثيقة بمقال لونجينوس عن السمو. فإذا كان الأمر كذلك، فإنَّه يفسر صلة ميلتون بتراث شعرى لا يتسم بالجاذبية فحسب، وإنَّما بالانفصال كما يبدو فى الأسلوب الذى بدا وكأنَّه يعارض به فى بعض الأحيان الشكلانية الكلاسية الجديدة. وقد بدا أنَّ جماليات ميلتون مثلها مثل التزام كوينتيليان بتجاوز البلاغة الموصى بها فى الكتاب العاشر – ما يُسمى بصاعقة لونجينوس – تضع السعادة الغامرة فى خطاب الانفصال والبهجة وتحول الشاعر/ الخطيب. وتجسد هذه الجماليات فى هجومها على أعماق الحس الفنى القاعدة الحقيقة للانفصال الذى قام الملخص الحالى عليها. فبالنسبة لعصر أدرك بوضوح تميزه النقدى، دفعت نظرية لونجينوس الشعرية الخطاب النقدى لهذه الفترة إلى لحظة نقدية جديدة تضفى شرعية على دعاوى البصيرة والإلهام. وقد أثرى الوعى بأنَّ النقد والتفسير الأدبى فى حده الأدبى حوارٌ بين القيم الجمالية المتغيرة والإنجاز الأدبى للعصر الكلاسى القديم الذى لا يزال مضىء الإحساس بالوقع المباشر لهذه اللحظة الأدبية النقدية.

يسعى هذا المجلد للإحاطة بهذه القضايا التى ساعدت على مدى يزيد عن القرنين، منذ نهاية القرون الوسطى إلى بداية القرن الثامن عشر، فى إحياء التراث النقدى– الأدبى للماضى الكلاسى وتهذيبه. وأدين بالفضل الكبير لإيان ماكفرلين للدور الذى لعبه عندما قدم لى العون لتنظيم مجموعة الموضوعات على نحو يسلط الضوء على الروابط فيما بينها وعلى التزامها بالاستمرارية الأدبية النقدية إبَّان تلك الفترة التى اتسمت بأهمية وطاقة خلاقة على أعلى مستوى.

كما أود أن أتقدم بخالص الشكر لإيلونا بل، وهيوم م. دافيدسون وآلاستير فاولر وأنطونى جرافتن وبول هولدنجريبر وجيل كراى وجون د. لايونز وجون ف. رايشرت ودافيد ل. روبن ووزلى تريمبى لما قدموه لى من إرشاد ونظرات صائبة تنم

على حسهم المرهف. كما أتوجه بالشكر إلى ليندا برى وجوزى ديكسون وتيرانس مور وكاميلا إرسكين وآدم سوالو وجميعهم من مطبعة كمبريدج لما أبدوه من صبر، وقدموه من عون خبير رقيق فى ما لا يمكن إحصاؤه من نواح شملت عملية التحرير والإعداد والإخراج. كما أدين بالفضل لآن لويس لما قدمته لى من مساعدة فى التحرير و باربارة هيرد لما قدمته لى من مساعدة فى إعداد الفهارس. وأتوجه بالشكر لديانا إلفين التى قدمت لى العون الدقيق فى مرحلة مبكرة من هذا العمل. أما فى الأشهر الأخيرة من هذا العمل فقد حصلت على مساعدات فنية قيمة ساعدتنى فى حل بعض القضايا العالقة فى ثبت المراجع من والتر ج. كوموروسكى وربيكا أوم سبنسر من مكتبة سوير، وجون لوجان من مكتبة جامعة برنستون، وكذلك أعبر عن شكرى لمارجورى آلن التى شاركتنى فى مرحلة حاسمة الجهد فى إصدار الفهارس.

وأود أن أعبر عن عرفانى بالجميل لرئيس مجلس أمناء كلية ويليامز ولمجلس الأمناء لدعمهم لى طوال تلك السنوات، وكذلك لفرانسيس أوكلى لتبنيه الذى لم يَحِد عنه قط لهذا المشروع، ولتشجيعه الدائم لى، ناهيك عما تفضل به من آرائه العلمية التى تتسم بالعمق والتى تركت بصماتها فى أكثر من موقع. كما أتوجه بالشكر العميق لويل وهاربيت آدست، منشئى كرسى أستاذية ويلكوكس ب. وهاربيت م. آدسيت للدراسات الدولية لكرمهما البالغ ودعمهما للدراسات الإنسانية دعمًا يفوق الحدود. ولا أجد كلمات أعبر بها عن خالص شكرى وتقديرى لزوجتى فيكتوريا التى مدت لى يد العون فى العديد من المناسبات بثاقب نظراتها وقوة حافظتها.

وأسجل أيضًا تقديرى الخاص للمشاركين فى هذا المجلد، لما بذلوه من تعاون عظيم، ولما أبدوه من صبر ورحابة صدر خلال فترات التوقف الطويلة، وأيضًا للأسلوب المثمر الذى اتبعوه فى تجميع خبراتهم حول تلك القضايا الأدبية والنقدية التى تتسم بالتعقيد والتنوع. ويقف هذا المجلد شاهدًا قبل كل شىء على تميزهم كباحثين ونقاد وعلى التزامهم كمجموعة بقيمة هذه المهمة. وفى نهاية المطاف أقدم

تقديرى الخالص الذى قد لا يفى بما يستحقه لبيتر بروكس وكفين تايلور لدعمهما الكريم المتصل فى توجيه هذا المشروع عبر تعقيدات عملية التحرير إلى أن تَوّجت بالنجاح.

يبقى أمر واحد؛ إذ لا شك أنَّ القارئ سيلحظ الدين المتكرر فى عنق الكثير من المشاركين لمؤلِّف برنارد واينبرج، تاريخ النقد الأدبى فى إيطاليا فى عصر النهضة، ولطبعاته الرائدة للمقالات النقدية الرئيسية فى القرن الخامس عشر، وهى الأعمال النقدية التحليلية التى تستحق أن تحتل مكانة ثابتة لا تتزحزح عنها. ولا شك أنَّ دراسة واينبرج وطبعاته تستحق تلك المكانة، فلم تتأثر دراساته الثرية على مر السنين، ويشهد هذا المجلد باستمرارية دعم عمله للحوار النقدى، وبإعادتنا لقضايا نظرية أساسية حول الكتابات العظيمة، ولا شك أنَّ ما ناله هذا العمل الماثل بين أيدينا من نضج يتناسب مع عصره إنَّما قام على ما سبقه من دراسات نقدية.

ترجمة: مصطفى رياض

الهوامش

1- فيما يتصل برؤية عصر النهضة للزمن ودور بترارك *Petrarch* فى تشكيل هذه المفاهيم، راجع Donald J. Wilcox, ***The measure of times past: pre-Newtonian chronologies and the rhetoric of relative time*** (Chicago: University of Chicago Press, 1987), pp. 153-86.

2- Frank Kermode, ***The sense of an ending: studies in the theory of fiction*** (New York: Oxford University Press, 1967), p. 101.

3- D. McFarlane, ***Renaissance France (London and Tonbridge*** Ernest Benn, New York: Barnes and Noble, 1974), p. 7.

٤- قارن هذا الرأى بمقال ***Simon Schama, Landscape and memory (New York: Alfred Knopf, 1995), pp. 14-15, 517-38.***

5- Thomas M. Greene, ***The light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry*** (New Haven and London: Yale University Press, 1982), p. 29.

6- Stephen Greenblatt, ***Renaissance self-fashioning from More to Shakespeare*** (Chicago: University of Chicago Press, 1980), p. 9.

7- Alastair Fowler, ***Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes*** (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982), pp. 170-90.

8- Jean-Marie Schaeffer, ***Qu'est-ce qu' un genre littéraire?*** (Paris: Seuil, 1989), p. 65.

9- Rosalie L. Colie, ***The resources of kind: genre-theory in the Renaissance,*** ed. B. Lewalski (Berkeley: University of California Press, 1972), p. 128.

10- المرجع السابق ص ١١٩

11- James Boyd White, ***When words lose their meaning: constitutions and reconstructions of language, character, and community*** (Chicago: University of Chicago Press, 1984) p. 4.

12- Vladimir Jankélévitch, Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien, 3 vols. (Paris: Seuil, 1980), vol. I, La manière et l' occasion, pp. 11-12.

القراءة والتفسير

خطاب الشعرية الناهض

ترجمة: مصطفى رياض

(١)

نظريـات فـى اللغـة

رينتشارد واسوه

لا يزال عصر النهضة Renaissance بوصفه عنوانًا لحركة ثقافية وفترة زمنية يتبوأ مكانة متميزة من صنع العصر نفسه وإبداعه، فلم يسبق لعصر من العصور منذ انبثقت أثيناAthena بكامل هيئتها من رأس زيوس Zeus (أو منذ انبعثت الخطيئة من رأس لوسيفر Lucifer حسبما يروى لنا ملتون Milton) أن قدم عصر من العصور تعريفًا لنفسه بنفسه مثلما قدم عصر النهضة صورته للخلف على نحو نابع من الشعور بالذات، وهى صورة ارتبطت بالعصر السابق له اتفاقًا واختلافًا. وبالطبع فإن ما نسبه الإنسانيون Humanists لثقافتهم من مديح جرى تضخيمه وتعميقه فى أواخر القرن التاسع عشر على يد جاكوب بركهاردت Jakob Burckhardt، الذى لا يزال تقريظه الخاص بالطاقات الفنية والمثالية والفردية لهذا العصر يستدعى قبولاً مخلصًا له، ويثير الجدل حوله فى الوقت نفسه فى أيامنا هذه[١] وتجد معظم العصور نفسها مضطرة لتقبل ما فهمه الخلف عنها، فلم يحدث أن أطلق المعاصرون فى بلد من البلاد على أنفسهم صفة تنعتهم "بالقدم" أو بالانتماء إلى "قرون وسيطة"، كما لم يحدث أن خضع عصر من العصور لطغيان التقويم العادى (عقد التسعينيات من

القرن التاسع عشر ۱۸۹۰ the Mauve Decade أو القرن الحادى عشر)، أو للصدفة التى سمحت لأحد الملوك أن يمتد حكمه طويلاً (إنجلترا الفكتورية Victorian England أو فرنسا الكارولينجية Carolingian France). وهناك من العصور الأخرى تلك التى تحاول إيجاد اسم لها مثلما يسعى عصرنا ليطلق على نفسه "عصر ما بعد الحداثة"، فلا يفلح إلا فى إثارة جدل لا يتوقف حول مغزى الاسم، فضلاً عن إثارة مفارقة تتبع من أن مبتدع الاسم، جان فرانسوا ليوتار Jean Francois Lyotard، لم يستخدمه بوصفه تعيينًا لعصر محدد يقتصر عليه وحده.

غير أنه لم يحدث مطلقًا أن أثار مثل هذا الجدل أو المفارقة انزعاج الرعيل الأول من الإنسانيين الإيطاليين (من بترارك Petrarch مرورًا بليوناردو برونى Leonardo Bruni وكولوشيو سالوتاتى Coluccio Salutati إلى بودجيو براتشيولينى Poggio Bracciolini ولورنزو فالا Lorenzo Vall) وهم الذين اجتمعوا على رأى مؤداه أنهم مسئولون عن مولد ثقافة كلاسيكية تسمو دونما شك على زمانهم ومكانهم. وقد نشب الجدل أساسًا ما بين هؤلاء الأعلام فى سياق محاولاتهم المتعددة لإحياء تلك الحضارة فى مجالات الأدب والتربية والسياسة، وعلى الرغم من أن هذه الجهود قد ولّدت أشكالاً من الشكوك وإثارة المشاعر ترتبط بها، فإنّ الثقة فى قيمة هذه الجهود ظلت ثقة مطلقة فلم يكن مشروع إحياء العصر الذهبى لروما فى عهديها الجمهورى والإمبراطورى أو فى كليهما فى حد ذاته موضوع معارضة إلا فيما ندر. فلم يحدث أن كان المشروع هدفًا للمزاح حتى حقق من النجاح ما أتاح له تقديم بعض المبالغات، وحتى فى هذه الفترة فإنّ عاصفة من الغضب نزلت بإرازموس Erasmus عام ١٥٢٨ حينما سخر بعض السخرية من التقليد الأعمى لأسلوب شيشرون Ciceronian النثرى. فقد نظر مبدعو عصر النهضة وخلفاؤهم فى القرن السادس

عشر إلى ذلك الاسم وإلى أنفسهم بقدر غير يسير من الجد الذى يخلو من روح الدعابة.

انطلق هؤلاء الأعلام فيما يشبه حملة مقدسة لاستعادة جانب من ماضيهم السياسى والثقافى حسب تعريفهم الجديد له والتمكن منه ثانية. وقد تمحورت الحملة المقدسة منذ بدايتها حتى نهايتها على اللغة؛ فاستهدفت تنقية اللغة اللاتينية الكلاسية من الإضافات البربرية التى علقت بها فى أثناء القرون الوسطى وإقرار النصوص الكاملة والصحيحة والأصلية للأعمال الكلاسية، خاصة تلك المدونة باليونانية القديمة وهى اللغة التى لم تعرفها القرون الوسطى فى الغرب (وقد كان بترارك Petrarch يجهلها) والإنتاج الدؤوب لمصنفات النحو والبلاغة وتصحيح النصوص وتقديم الشروح وأعمال الترجمة من كل حدب وصوب، وهى الأعمال التى صارت وسائل تحقيق هذه الأهداف وضمانًا لاستمرارها. وقد اشتهر الإنسانيون Humanists بأنهم علماء فى فقه اللغة وقد كان لاهتمامهم الفائق بالأشكال اللغوية واستخداماتها نتائج ثورية فى نهاية الأمر فى وضع المفاهيم الأساسية لثلاثة فروع مترابطة فى تمايز من الفكر الغربى ألا وهى التاريخ والدين والفلسفة. ولقد تحققت الثورتان الأوليتان وشكلا جانبًا من حداثتنا التى نحياها فى الوقت الراهن، أما الثورة الثالثة فلا تزال مطروحة للبحث تمثل تحديًا لبث فى انتظار عصرنا ليصبح مثيرًا للجدل مثلما كان الحال فى الماضى.

وقد بزغ التاريخ بوصفه حدًا فاصلاً وحاسمًا ما بين الحاضر والماضى على أساس ما لاحظه الإنسانيون من خلافات ما بين اللغة اللاتينية الكلاسية ولاتينية القرون الوسطى، وإلى ذلك الأمر أيضًا يرجع التقسيم العام والثابت فى الغرب للعصور إلى عصر قديم وعصر وسيط وعصر حديث. فمن منطلق تسليط الضوء على التعبيرات التى طرأت على مفردات اللاتينية ونظامها النحوى ارتقى الوعى بالتغيرات فى مؤسسات الثقافية الغربية ذاتها: نظمها القانونية وحكوماتها وكنيستها.

وهكذا فقد انبثقت التاريخية الحديثة modern historicism من فقه اللغة، وهى خطوة فى اتجاه التفسير البنائى والسببى الذى امتد لفترة طويلة لتلك الأحداث المحاطة بالكتمان والتى ترد فى كتب التاريخ السابقة res gestae أو تاريخ "الطبل والنفير" على حد قول صاحب أفضل الدراسات حول هذا التحول.(٢) كما أنَّ عشق الإنسانيين للنصوص ورغبتهم فى العودة إلى الأصول القديمة (بداية النصوص اليونانية التى عرفها الكتَّاب الرومان) قادتهم إلى التمعن فى النص الأكثر قداسة فى الغرب وإعادة درس اللغة العبرية القديمة الأمر الذى أدى إلى قيام حركة الإصلاح الدينى البروتستانتى Protestant Reformation. وقد تمثلت ثورة الإصلاح الدينى البروتستانتى كما تصورها المصلحون العظام، مثلما فى ذلك تمامًا مثل بعث الإنسانيين للنصوص الكلاسية وتنقيتها فى بعث الممارسات السابقة النقية للمسيحيين الأوائل بعد تخليصها من الأدران التى رانت عليها فى كنيسة روما عبر القرون، وقد اطلع المصلحون على هذه الممارسات فى لغات الكتاب المقدس الأصلية، وجعلوا من نشر هذا الكتاب وترجمته وتفسيره مسألة حياة (أبدية) أو موت.

ويبدو تناقص ظاهرى فى هاتين الثورتين سيتكرر فى الثورة الثالثة المجهضة ويحمل مغزى خاصًا للنقد الأدبى. فقد اعتمدت إعادة تصور عصر النهضة للتاريخ وللدين على ملاحظة التغير بدءًا باللغة ثم فى ممارسات المؤسسات المختلفة. غير أنَّ ما استهدفته المشروعات التى تأسست على هذه الملاحظة (التربية اللاتينية، والبروتستانتية والكلاسية الأدبية الجَديدة) كان تجميدًا لهذا التغير الذى جرت ملاحظته. وبصفة عامة فإن التغير اعتبر أمرٌ غير مرغوب فيه حتى بين هؤلاء بل وخاصة بين هؤلاء الذين جاهدوا أكبر الجهاد لتحقيقه. ولطالما استخدم التعبير الإنجليزى innovation (الابتكار) باعتباره مرادفًا للتغير على نحو يخلو من الاحترام خلال القرن السادس عشر. وقد بررت الثورات قيامها مثلما بررت الثورات التالية على نحو عام منذ ذلك الحين قيامها، من خلال خطاب تطهيرى وعودة إلى الأصول

السابقة المثالية للأشياء: نثر شيشرون (وليس نثر بطرس الإسبانى Peter of Spain)، العقائد التى يدعو لها العهد الجديد (وليست القرارات البابوية) تأليف الملاحم (وليس روايات الفروسية). فما تمت ملاحظته لا يمكن أن يُقر إلا فى صورته العكسية، بينما يقتصر التغير الوحيد المقبول على العودة إلى ما يعتقد أنه أفضل لقربه من "المصادر"، وقد استمر الجدل قرنًا كاملاً (القرن السابع عشر) للوصول إلى مفهوم مؤداه أنَّ التغير فى حد ذاته أمر مرغوب فيه تحت المسمى الذى فرض سلطانه عندئذ ألا وهو "التقدم"، وظلت الخطوة الحاسمة متعلقة بالمسافة التى اكتشفها مفكرو عصر النهضة بين أى مصدر من المصادر المفترضة وبيننا، الأمر الذى جعل الميلاد الجديد ضرورة حتمية.

وقد كانت الممارسة الاجتماعية لهذا الكشف هى المجال الحاسم الذى امتدت فيه بوصفها قاعدة لجميع أشكال الثقافة مثل اللغة نفسها بل والكتابة بالأحرى، فقد تطورت البدايات المتمثلة فى الإعجاب الممزوج بالحنين عند بترارك والإنسانيين الأوائل بمنجزات السياسة والأسلوب فى روما القديمة، وصارت بحلول القرن الخامس عشر أساسًا لبحث فلسفى فى اللغة قدر له أن يشكل أول بديل منهجى يتخذ إطارًا نظريًا للبحث اللغوى منذ عصر أفلاطون Plato وأرسطوAristotle. وقد ظهر هذا التحدى فى أوضح صورة ولأول مرة فى أعمال لورنزو فالا ولا يعد محض صدفة أنَّ أشهر إنجازات فالا اليوم لا يزال كشفه لزيف الوثيقة المعروف باسم "هبة قسطنطين " Donation of Constantine[٣]. ويعد الأسلوب الذى لجأ إليه فالا لبيان زيف الوثيقة، التى أثارت شكوك معاصريه الذين لم يتخطوا مرحلة الشك هذه، علامة لبلوغ الثورة التاريخية ذروتها وبداية للثورة الفلسفية. وقد استطاع فالا الذى كان على معرفة وثيقة باستخدامات اللاتينية فى العصور القديمة أن يبين أنَّ كلمات الوثيقة التى تنسب إلى القرن الرابع وتراكيبها النحوية لم يمكن أن يكون لها وجود قبل القرن الثامن أو التاسع. وقد أدى التعرف على التغير على مستوى المعنى إلى إيجاد حس قوى باللغة ذاتها بوصفها ظاهرة تاريخية، فللمدونات

تاريخها وقد جرى إنتاجها في عصرها الخاص بها. ولم تكتسب معانيها حصانة ضد الزمن. وقد تميز فالا عن أقرانه بمتابعته تضمينات هذا الكشف في اطار يذهب إلى أنَّ اللغة ممارسة اجتماعية لها تاريخ، وقد تم له ذلك من خلال متابعة بلاغة كوينتيليان Quintilian، ومن خلال محاولته لإعادة تعريف طبيعة الفلسفة ذاتها وخطواتها الإجرائية.

ويعد سالفاتوري كامبوريالي Salvatore Camporeale الذي قام بالجهد الأساسي لتشخيص هذه الثورة التي انبثقت ولم تستكمل حتى هذا القرن مسئولاً عن وصفها بأنها ثورة ترمي إلى نزع الكينونة عن اللغة[٤] deontologizing language ويطمح هذا المشروع في حده الأدنى إلى إعادة تشكيل جذرية للعلاقة المفترضة منذ عصر أفلاطون وأرسطو (ومن خلالهما استقرت تلك العلاقة طويلاً في الفكر الإسكولائي) لإضافة المعنى إلى اللغة، وبمعنى آخر إيجاد العلاقة ما بين الأشياء res والكلمات verba، وقد تمثل الفهم التقليدي لهذه العلاقة في اكتساب الكلمات لمعانيها بقيامها رموزًا للأشياء، وقد اتخذ هذا المفهوم لزمن طويل قالبًا مستقرًا عرف بنظرية المعنى الإشارية the referential theory of meaning، ونظرية الحقيقة من خلال التوازي إذا ما كانت موازية أو عكست أو مثلت ما يفترض أن يكون "واقعًا" له وجود مسبق – سواء أكان مفهومًا ذهنيًا أو أشياء مادية أو كليهما معًا. فإذا ما انتقلنا إلى الحد الأقصى لهذا الموقف، وهو ما يذهب إليه علماء اللغة في القرون الوسطى ممن درجوا على التأمل والتفكير العميق، أو الـ modistae، فإننا نجد أنهم يطابقون ببساطة ما بين بنية الكون والعقل من ناحية وأقسام الكلام الثمانية من ناحية أخرى، ولم ير غيرهم من فلاسفة القرون الوسطى ممن صفا فكرهم وارتقى بالمقارنة مثل هذه المطابقة الآلية، بل جادلوا طويلاً حول كيفية قيام الكلمات رموزًا للأشياء[٥]. غير أنَّ موضع جدلهم لم يكن في حد ذاته مادة للجدل فقد ظل تصور اللغة من حيث إنتاجها للمعنى أو للـ "الإشارة" إليه مقصورًا على تحديد موقع هذا المعنى في نظام أنطولوجي مسبق على نحو ما.

غير أن افتراض مثل هذا النظام بات أكثر صعوبة عن ذى قبل ما إن صارت حقائق التغير اللغوى فى بؤرة الاهتمام كما هو الحال مع فالا. فقد أصبح جمعه لمثل هذه التغيرات التى طرأت على استخدام اللاتينية فى كتابه الذى أطلق عليه Elegantiae (صدر حوالى ١٤٤٠) والذى راجعه ونقحه طيلة حياته، واحد من أهم كتب عصره تأثيرًا فتم طبعه واختصاره مرارًا وتكرارًا، وقد ابتدع فالا فى كتابه هذا المدخل الاستقرائى الوصفى للنحو، وهو المنهج الذى صار منهجًا لفقه اللغة المقارن فى القرن التاسع عشر وللغويات فى القرن العشرين. وبعبارة أخرى فإنَّ فالا أجرى مسحًا للاستخدامات الفعلية فلم يقر قواعد النحو، وهو بذلك قد سار فى الاتجاه المعاكس للمنهج التقليدى وأثار غضب بعض معاصريه وحيرتهم، ومنهم على الأخص بوجيو براتشيولينى Poggio Bracciolini [٦]. ولعل أهم ما يميز هذا النص الذى ينهض فى واقع الأمر بمهمة تعريف مشروع الإنسانيين لاستعادة ما للاتينية الكلاسية من رشاقة أسلوبية ودقة تعبيرية أنَّ فالا نظر إلى معانى الكلمات لا بوصفها محددة على أساس من توازٍ أنطولوجى، وإنما هى محددة بصلاتها المتعددة بغيرها من الكلمات وباستخداماتها فى السياقات التاريخية.

وقد تناول فالا هذه الممارسة الثورية فى حد ذاتها بالتحليل النظرى والتبرير الفكرى فى عمله الفلسفى الأكثر طموحًا، والباقى إلى الآن فى ثلاث روايات والمعروف عامة باسم Dialecticae Disputationes [٧] (١٤٣١ –١٤٥٣). ويخضع فالا الانفصام المقدس ما بين الشىء والكلمة من خلال هجوم شامل على الإسكولائية الأريسطوطالية (الجزء الأول من Dialecticae) لما يكاد أن يكون تدميرًا كاملاً؛ إذ يقوم فالا انطلاقًا من التناقض المزدوج القائل بأنَّ الكلمات المكتوبة هى أشياء فى حد ذاتها، وأنَّ كلمة "شىء" قد تشير إلى أى شىء أو كلمة أو للأشياء والكلمات جميعًا بتحطيم عنصر التمييز الذى سمح فى مجمله بنفى المعنى بعيدًا عن اللغة ليستقر مقامه فى عالم مسبق من الأشياء. ويقول فالا إنه لا يوجد اختلاف إذا ما قلنا "ما

الخشب؟" أو ما الذى تشير إليه كلمة "خشب" فهو بذلك يدمج الكينونة فى المعنى، والأنطولوجيا هى ببساطة ما تعنيه الكلمة ولا وجود لعالم أنطولوجى منفصل يتعين على الكلمات أن تجد ما يوازيها فيه، فاستخدام الكلمة يشكل هذا العالم. ولذا فإن المسألة الفلسفية المركزية لدى فالا تصبح "إلى أى نوع من أنواع الكلمات تنتمى "س"؟ – وبعبارة أخرى، ما العمل الذى تؤديه فى الاستخدام العام، وهو بهذا السؤال يرتقى بالعامل المسئول عن تحديد المعنى consuetudo loquendi والذى صادفه عند كوينتليان (واستخدمه كخيط متصل فى كتاباته) ليصل به إلى أن يكون مبدأ لا تقوم معه لنظرية المعنى الإشارية ونظرية الحقيقة الموازية قائمة، أو بالأحرى هو مبدأ لا يعدو أن يكون ما قدمه فيتجنشتاين Wittgenstein تحت اسم "نحو الكلمة" (٨). فاللغة فى سياق هذا المفهوم الجديد الراديكالى لا تعد علامة لأشياء موجودة مسبقًا أو نسخة منها، بل إنها العملية الإدراكية لتكوين المفاهيم للتعرف على هذه الأشياء فى المقام الأول، – وبعبارة فالا إنها عملية الخلق الثانية للعالم بأيد بشرية ونموذج الواقع (٩).

وكثيرًا ما ولدت مثل هذه المراجعات الراديكالية للأفكار المتوارثة، عند تقديم مؤلفيها لها وهم سعداء بتحطيم الأصنام فى نصوص تتسم بالصعوبة البالغة، جدلاً حمى وطيسه سواء فى عصر فالا أو عصر فيتجنشتاين أو عصرنا الحالى. غير أنَّ ما يفوق فى أهميته الجدل حول طبيعة جهود فالا وصحتها يتمثل فى النتائج التاريخية التى ترتبت على هجومه على العلاقة التقليدية ما بين الأشياء والكلمات، الأمر الذى جعل من الكلمة ظلاً رمزيًا للشىء. وعلى الرغم من أنَّ ثورة فالا الفلسفية فى حد ذاتها ظلت افتراضية(١٠) فإنَّ ممارسته فى تفسير النصوص بما قدر لها من انتشار وتأثير من خلال كتابه Elegantiae قدمت نموذجًا عمليًا يوضح كيفية تقديم اللغة للمعنى بدون نظير أنطولوجى. وقد وضع هذا النموذج العملى الأساس لمعارضة الإنسانيين الأساسية للإسكولائيين وهى فى جوهرها النظر إلى اللغة بوصفها "منتجًا ثقافيًا وليس أداة فلسفية مجردة"(١١). وباختصار، فإنَّ أهم النتائج التى

ترتيبت على التاريخ والاستخدام اللغوى بوصفهما عاملين يحددان المعانى تمثلت ببساطة فى أن محض افتراض قيام هذه العلاقة القديمة لم يعد أمرًا واردًا. غير أنه ما إن جرى نفى هذه العلاقة صار لازمًا أن تؤكد صحتها على نحو دائم. فقد جرد الإسكولائيون اللغة من سياقها وأبعدوها عن الوجود الفعلى فى مجتمعها وعصرها وذلك من أجل تحويلها إلى رموز تشف عن أنطولوجيا سابقة، أما فالا فقد نزع الكينونة عن اللغة من أجل أن يعيدها إلى سياقها الاجتماعى الفعلى المتصل بتاريخها واستخدامها. فإذا بمعظم الإنسانيين التاليين يستخدمون المنهجين معًا: فقد وضعوا أيديهم على ممارسات فالا وذوقه، غير أنهم ما انفكوا متمسكين بالمفهوم العتيق الذى جاءت هذه الممارسات لتنقضه.

ويبدو هذه التناقض فى أعمال العديد من نحاة القرن السادس عشر الذين ساروا على "نهج مختلط" فى موضوعاتهم على حد قول أحد الدارسين، فمن ناحية، قام هؤلاء بتحليل الموضوع بأسلوب الإنسانيين بوصفه عاملاً محددًا للمعنى بما يقتضيه ذلك من التعامل مع الكلمات بوصفها ذات معنى دون الرجوع إلى الأشياء، ومن ناحية أخرى فإنهم واصلوا الأسلوب الإسكولائى فى تصنيف الكون بإيجاد "تظير يقابل بين الأسماء والأشياء"(١٢) ونستطيع أن نرصد بعض التذبذب عند جميع من كتبوا عن اللغة في القرن السادس عشر ما بين تصورهم الواضح عن اللغة كأداة إشارية والتعامل معها ضمنيًا بوصفها صانعة لمعانيها، ولكننا نتساءل عن موضوع الإشارة وكيفية صدورها؛ فهاتان المشكلتان تكمنان منذ البداية فى جوهر الافتراض الأفلاطونى/ الأرسطى بوجود عالمين منفصلين: الأشياء والكلمات، يتعين أن يرتبطا على نحو ما، وقد قدمت طبيعة هذه الصلة وماهية طرفيها الحجج الرئيسية التى استخدمها أتباع المذهب الواقعى فى القرون الوسطى من ناحية والإسميون nominalists من ناحية أخرى، كما شغلت أذهان المنظرين جميعًا suppositio. وقد تقدم فالا لمحو هذا الفاصل والاستغناء عن الحاجة لرابطة ما، كما برز مجال دراسى

جديد فى فقه اللغة التاريخى للبحث عن معانى الكلمات فى سياقها. وبالطبع فإنَّ هذا المجال لم يسمح بتجديد نهائى للمعانى بل إنه اقتصر على التفسير مرة ومرات متعددة فى سلسلة لا تنتهى من الشروح على الشروح من وحى مقال مونتينى Montaigne عن الخبرة Del`expérience [١٣]، وقد كانت نظرية التوازى القديمة تعد بتقديم معنى محدد لا يتغير (على الرغم من أنها لم تحقق منذ العصور الماضية إلى العصور الحالية ما وعدت به) ويبدو أنَّ الرغبة قد تأججت لوضع هذا النظرية موضع التنفيذ وذلك فى القرن السابع عشر كنتيجة مباشرة لتعرضها للتهديد المباشر والمستمر على أيدى الإنسانيين أولاً ثم حركة الإصلاح الدينى ثانيًا فى المائة والخمسين عامًا السابقة.

ويمكننا قياس مدى الحماسة التى لونت هذه الرغبة بالإشارة إلى نمطين مؤثرين انبعث من خلالهما الاهتمام بتأكيد النظرية القديمة: غير أنه بعد وقوع التهديد لهذه النظرية دعت الحاجة إلى حجج من نوع جديد، إحدى هذه الحجج طالما استقرت فى التأملات الصوفية للأفلاطونية الجديدة Neoplatonic لترى فى هيروغليفية مصر القديمة رموزًا لبيئة الكون. وبالمثل، وعلى نحو متصل اتصالاً مباشرًا بدراسة الكتاب المقدس التى فتحت ساحة للصراع خاض غمارها المصلحون البروتستانت، قدم تراث الكابالا cabbalistic tradition رؤية رمزية للعالم كله فى الأحرف الساكنة الاثنين والعشرين من الأبجدية العبرية، وقد تعزز مركز تلك الأبجدية على أيدى العديد من الدارسين الذين اعتبروها لغة آدم (عليه السلام)، وهو الذى بإطلاقه الأسماء على الحيوانات (سفر التكوين، الإصحاح الثانى، الآيتان ١٩-٢٠) جعل من هذا العمل بإجماع الآراء على وجه التقريب الشكل الكامل للتوازى الأنطولوجى، لأن الأسماء "وضعت بادئ ذى بدء تبعًا لسمات المخلوقات وطبيعتها"[١٤] على حد قول أحد المعلقين الإنجليز عام ١٦٠٨. وخلال القرن السادس عشر قام يوهان رويشلين Johann Reuchlin وهنرى كورنيليوس أجريبا Henry Cornelius Agrippa وجوياوم

دى سالوستى دى بارتاس Guillaume de Salluste du Barta والكزاندر بوب Alexander Top بالدعوة التى تزعم أن العبرية أصل كل اللغات التى داخلها الفساد بعد بابل) والنموذج الأمثل ولعله القابل لاستعادة الصلة الجوهرية ما بين الكلمات والاشياء(١٥). تبدت عندئذ وسيلة لإعادة تأكيد (إن لم يكن لشرح) الصلة التى احتفظت بالكلمات بوصفها رموزًا لا تخطئ فى دلالتها على جوهر الأشياء: فقد وضعها الله، غير أنَّها قد نقدت للأسف مثلها فى ذلك مثل جنة الفردوس، ولذلك فقد استلزم الأمر القيام بعمليات شجاعة تستهدف استعادتها، وهى مهمة لا يقوم بها إلا المتخصصون الأوفياء بعد سنوات من الدراسة.

وعندما واجه بعض فلاسفة القرن السابع عشر هذه المسألة وانبعثت فى نفوسهم الرغبة نفسها لتحقيق ضمان مطلق لمطابقة اللغة للواقع اتخذوا قرارًا مؤداه أنَّ البساطة تقتضى مجرد اختراع لغة- وبعبارة أخرى- نظام علامات يقوم بهذا العمل دونما خطأ وهكذا بدأت الاقتراحات المختلفة "لأبجدية عالمية". هذا المشروع تطلب أن يكون كل ما فى العالم قد خضع للتصنيف من زاوية المفهوم وتأتى حقيقة أن التصنيفات التى وردت فى المقترحات التى اقتربت من الكمال لم تكن سوى "نسخ معدلة لتصنيفات أرسطو المنطقية" شاهدًا على أن المشروع الجديد يمثل احتضارًا للافتراض الإسكولائى القديم القائل بأن الكلمات ترمز للأشياء(١٦). وقد كانت هذه التصنيفات التى اعتبرت بمثابة نظام للواقع المنزل توازى العلامات التصويرية المبتكرة على نحو واضح عام وذلك بالقياس على الأرقام والمعادلات الجبرية. وبذلك فإنَّ الحلقة المفقودة ما بين الكلمات والأشياء التى وضعها الخالق تعاد صياغتها على أيدى البشر، الذين يصلحون ما فسد عند انهيار برج بابل. وقد قدم الأسقف جون ويلكنز John Wilkins أبرز من تصدوا لهذا المشروع الدافع من ورائه ومدى ضرورته على ضوء إصرار الإنسانيين على النظر للغة بوصفها منتجًا اجتماعيًا وتاريخيًا وهو يرى المشكلة بالتحديد فى حقائق التاريخ وتتمثل من وجهة نظره فى أنَّ" أحرف الهجاء واللغات" لم تكن نتاجًا "لقواعد الفنون" بل إنَّها اشتقت من أصل ما

"أو أنها أدخلت على مر الزمان استجابة لحالات طارئة عدة تغييرات متنوعة ومؤقتة، وهو الأمر الذى جعلها معرضة للكثير من العيوب والنقائص"[١٧]، أما هذه العيوب فتتمثل فى الخلاف بين نظام الكتابة والنظام الصوتى، والتغيرات المجازية والتراكيب المسكوكة والمترادفات، والاستثناءات فى القواعد النحوية، أى باختصار جميع السمات التى شكلت إلى حد كبير موضوعات البلاغة وفقه اللغة لدى الإنسانيين، وصارت موضع جدل فى جميع الحجج التى أنتجها عصر النهضة حول ترجمة الكتاب المقدس وتفسيره، وقد رغب ويلكينز وصحبه فى وضع حدًا لهذا الجدل بأسلوب ممعن فى تقليديته، وذلك بربط الكلمات ربطًا محكمًا بنظام الأشياء، الأمر الذى يمنحها معانٍ ثابتة ونهائية غير أن الكلمات العادية لم تعتبر صالحة لهذا الغرض ولذلك فقد هُجرت سعيًا وراء نظام للعلامات يطيع الأوامر ويوازى نظام الواقع إلى الأبد.

وبالطبع فإنَّ هذه المشروعات لم تؤتِ ثمارها غير أنَّ عنف الرغبة للتحرر من العالم الإنسانى بمجتمعاته وعصوره تذكرنا بحزن فيتجنشتاين البادى فى نهاية عمله Tractatus؛ حيث انتهى إلى أنَّ معظم العالم الإنسانى يستعصى على التعبير عنه بأسلوب يضع له الفيلسوف الشروط ليسجل بوضوح حالة العالم وقد جاء إقراره هذا بعد أن اجتهد على مستوى أعلى من التجريد فيما سعى لتحقيقه ويلكنز من قبل[١٨].

لم تؤد إذن هيروغليفية الصوفيين أو الشفرة التصويرية المبتكرة على أساس الوضوح العقلانى الغرض منها فى دعم التوازى ما بين الكلمات والأشياء غير أنَّ القرن السابع عشر شهد دعم هذا التصور على نحو حقق نجاحًا باهرًا فيما يبدو خلال العلم التجريبى؛ فقد اشتمل تحليل فرانسيس بيكون Francis Bacon الشهير على الأوهام التى تمنعنا من المعرفة الدقيقة للعالم على نوعيى الاعتراضات نفسها التى أبداها ويلكنز فى معرض ملاحظاته حول اللغات الطبيعية[١٩]. غير أنَّ ذلك المنهج لم يُغرِ بيكون بابتكار لغة مصنوعة تقوم بما فشلت فيه اللغات الطبيعية، فما يقدمه

من abecedarium naturae يعد استعارة تشير إلى اكتساب المعارف عن طريق الخبرة لا التلقين، وهو يؤكد أنَّ "التلقى فى هذه الحالة لا ينبغى اعتباره تصنيفًا ثابتًا وصادقًا للأشياء بأى حال من الأحوال لما فى ذلك من إدعاء معرفتنا بالأشياء موضع بحثنا، وذلك لأنه لا يتسنى لمن لا يملك المعرفة الكاملة بطبيعة الأشياء أن يقدم تصنيفها تصنيفًا صادقًا[٢٠]، ويرى بيكون أنَّ عدم وجود أى نظام مطروح للطبيعة يعود إلى التحديد إلا أنه لا يزال مثل هذا النظام قيد الكشف من خلال تأسيس المنهج التجريبى، الذى يسعى للترويج له وبما أنَّنا لانزال نجهل هذا النظام فإننا نعجز عن إيجاد لغة تشير إليه. وبالطبع فإنَّ برنامج بيكون بأكمله يخبر عن غياب التوازى ما بين اللغة والعقل والواقع ويهدف برنامجه إلى استعادة ذلك التوازى؛ فالعقل يُطهر من أخطائه واللغة تُشذب من المفاهيم والتعبيرات البلاغية المضللة وبذلك يبرز وصف صحيح للعالم كنتيجة تراكمية لجهود مجموعات كاملة من الباحثين. وعلى حد قول أحد الدارسين فإنَّ الجمعية الملكية Royal Society ستتولى تلك المهمة التى لا تنتهى بحكم الضرورة "حفاظًا على التوازى ما بين الكلمة والشىء"[٢١] وقد حازت هذه المهمة نفسها فيما بعد قبول كل من هوبز Hobbes ولوك Locke.

وهكذا فإننَّا نجد أنَّ عصر النهضة الذى يعد وفقًا للرأى السائد مهد الحداثة دومًا فى خط متصل يبدو وكأنه يدور فى حلقة كبيرة فيما يتصل بنظرية اللغة فينتهى العصر حيث بدأ إلى حد كبير فيؤكد منتصرًا النظرة الإشارية القديمة فى مواجهة جميع التحديات التى قامت ضدها. وقد أدت فلسفة فالا واكتشاف الإنسانيين الزمن فى استخدامات اللاتينية إلى ظهور النظرة التاريخية للغة بما يسمح بالكشف عن معانيها فى الاستخدامات الاجتماعية لا فيما تشير إليه، ثم جاء القرن السابع عشر ليعيد للغة كينونتها على سبيل الانتقام فى تيار رئيسى متمثل فى العلوم التجريبية والفلسفة العقلانية أو فى ضفافه البعيدة التى استقر عليها التأمل الفلسفى. ونجد أنَّ الكينونة وحدها اختلفت (فى التيار الرئيسى) – فلم تعد النظام المسبق a priori order

الذى يظهر أثره فى النحو، بل إنَّه نظام يكتشف ببذل الجهد من أجل السيطرة على اللغة كى تقوم بعملية انعكاس لذلك النظام. وبذلك انتقل التوازى ما بين الشىء والكلمة من مجرد فرض الى هدف يصحبه تغيير أساسى ومصاحب للتعرف على كيف تحقق هذا الإنجاز، فلم يكن يخطر على البال إيجاد معايير الحكم على تحقق التوازى من عدمه تحت سيادة الفرض القديم (فالفرض قائم دومًا) عدا فى حالة علماء المنطق بالقرون الوسطى الذين شغلهم هذا الأمر من خلال أشكال الاستدلال بوصفها الضمان الأوحد الذى يعول عليه (من ناحية الشكل) لبيان الحقيقة. غير أنَّ المعيار المستخدم للحكم على التوازى فيما يخص الهدف الجديد كان واضحًا دونما لبس، فما يقال فى العالم يتوازى معه عندما ينجح القول فى التنبؤ بما سيحدث فى العالم. وقد تمثل المعيار الجديد فى القدرة على السيطرة على الظواهر المادية واستنساخ التجارب والتنبؤ الدقيق بنتائجها. وقد نجح مشروع المعرفة الجديد هذا بالطبع على نحو فاق ما حلم به بيكون.

وقد أنكر بعض مؤرخى العلوم[٢٢] متسلحين بقدراتهم على الإقناع أنَّ نجاح التحكم يعد معيارًا صادقًا لنظرية الحقيقة القائمة على التوازى غير أنَّ النظرة الإشارية للغة التى جرى افتراضها من قبل لا تزال منذ عصر النهضة حتى عصرنا الحالى تسيطر على معظم المناقشات الشكلية للأدب. وعلى سبيل المثال، فإن أكثر المعالجات تنظيمًا وتأثيرًا فى مجال النظرية الأدبية فى القرن السادس عشر، وهى التى تجمع بين ما أعاد العصر اكتشافه من نظرية المحاكاة لدى أرسطو والحجج المتصلة بها، وما ورد من مذهب هوارس التعليمى، تمد جذورها صراحة فى النظرية اللغوية التى تعتمد على الرمز. فالكلمات ما هى إلا صور للأشياء من حيث هى موجودة وهى صور لما لا وجود له فى عالم الرواية والخيال وما تعنيه الكلمات فى الحالتين هو ما تسير إليه وترمز له[٢٣] فلا يعنى منظرو الأدب بالوضع الأنطولوجى لتلك الأمور مثلما يفعل الفلاسفة وعلماء المنطق؛ فهم يفترضون عملية التمثيل ويوجهون انتباههم إلى هدفيها:

المتعة والفائدة. ووجهة المنظرين هذه نحو التأثير النفسى للكلمات على القراء كان هو المنهج الذى تم من خلاله تمثل الأدب فى فن الخطابة القديم القائم على التأثير الخطابى على المستمعين.

وعلى الرغم من أنَّ هذا التوجه فى كتب البلاغة والنظرية الأدبية لم يعدل من الافتراضات الإشارية القديمة حول اللغة ذاتها، فإنه قام بتعديلها فى أكثر ساحات الجدل خلافًا ألا وهى تفسير الكتاب المقدس. فقد وجد إرازموس Erasmus ولوثر Luther كلاهما فى النصوص المقدسة ضربًا من المعنى ليس إشاريًا بالمرة، بل إنَّه مركب من التأثير الوجدانى للكلمات على القراء وقد طورا نوعًا جديدًا (واستثارا همة جديدة) لتفسير الكتاب المقدس لا تقوم فيه المعانى على أساس من الرمز والتمثيل ولكن على الأداء وهكذا فإن تفهم اللغة لا يقوم على تغيير ما استقر فى العقل فحسب، وإنما على التأثير فى الإرادة أيضًا مما كان له أكبر الأثر على الأدب الدنيوى بدرجة تفوق النظريات الصريحة التى أنتجها العصر؛ ولذلك فإن الثورة التى طرحها عصر النهضة فى مجال الفلسفة اللغوية لم تتحقق سوى فى ممارستها غير أنَّ هذا موضوع لبحث آخر.

الهوامش

١-انظر William Kerrigan and Gordon Braden, *The idea of the Renaissance* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989).

2- Donald R. Kelly, *Foundations of modern historical scholarship: language, law, and history in the French Renaissance* (New York: Columbia University Press, 1970), p. 9.

3- Christopher B. Coleman (trans.), *The treatise of Lorenzo Valla on the Donation of Constantine* (New Haven: Yale University Press, 1922).

4- Salvatore I. Camporeale, 'Lorenzo Valla, "Repastinatio, liber primus": retorica e linguaggio', in *Lorenzo Valla e l'umanesimo italiano*, ed. O. Besomi and M. Regoliosi (Padua: Antenore, 1986), pp. 217-39.

٥- الفصل الأول من Martin Eldky, *Authorizing words: speech, writing, and print in the English Renaissance* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1989) يقدم مسحًا جيدًا ومختصرًا لهذه المادة، ويرد به إشارات لمعظم الثقاة المعروفين، أضف إلى ذلك مقال Norman Kretzmann عن "History of Semantics" فى *The encyclopaedia of philosophy*, ed. Paul Edward (New York: Macmillan, 1967), vol. VII.

٦- تحليل المعركة التى دارت حول هذه القضية ورد فى Salvatore I. Camporeale, *Lorenzo Valla: umanesimo e teologia* (Florence: Instituto Palazzo Strozzi, 1972), pp. 180-92. أما فيما يخص نص *Elegantiae* فانظر طبعة E. Garin والنسخة الصادرة عن طبعة بازل ١٥٤٠ من Opera omnia (Turin: Bottega d' Erasmo, 1962), 2 vols.

٧- يمكن الرجوع لجميع الروايات فى الطبعة النقدية لـ Gianni Zippel, *Laurentii Valle repastinatio dialectice et philosophie*, 2 vols. (Padua: Antenore, 1982). وتعد الرواية الأكثر انتشارًا فى هذا العصر هى الرواية التى وردت فى *Opera omnia* (1540) لفالا.

٨- "Camporeolc, Repastinatio", p. 233. ويرد فى Richard Waswo, *Language and meaning in the Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1987), pp. 103-4 أوجه تشابه أخرى ما بين فلسفات اللغة لفالا والكتابات المتأخرة لفيتجنشتين.

٩- Hanna-Barbara, Gerl, *Rhetorik asl Philosophie: Lorenzo Valla* (Munich: W. Fink, 1974), p. 65.

١٠- يرى Camporeale (*Umanesimo e teologia*, p. 169) أنَّ هذه الفلسفة لم تُفهم لا فى زمانها ولا الآن. فعلى سبيل المثال، لم يرد ذكرٌ لها سوى فى دفاع قصير قدمته Lisa Jardine فيما يتصل بخطوات فالا الجدلية المبتكرة لفحص "التراكيب النحوية" للكلمات.
Lisa Jardine, *The Cambridge history of Renaissance philosophy*, ed. C.B. Schmitt *et al.* (Cambridge University Press, 1988), p. 179.

11- Elsky, *Authorizing words*, p. 36.

12- G. A. Padley, *Grammatical theory in western Europe, 1500-1700: the Latin tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), pp. 30-9.

13- Michel de Montaigne, The complete essays, trans. D. M. Frame (Stanford Stanford University Press, 1958), pp. 815-18.

١٤- أوردها واسوه فى Wasow, *Language and meaning*, pp. 284-5.

١٥- أعد إلسكى مراجعة نقدية لهؤلاء المؤلفين و لغيرهم فى Elsky, *Authorizing words*, pp. 139-46.

16- James Knowlson, *Universal language schemes in England and France 1600-1800* (Toronto: University of Toronto Press, 1975), p. 101. ويقدم هذا العمل مسحًا كاملاً ومقنعًا فى هذا المجال.

17- *An essay towards a real character and a philosophical language* (London: Samuel Gellibrand and John Martin, 1668), p. 19

18- Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (London: Kegan Pual, Trench, Trubner, 1933), § 7.

19- Francis Bacon, *The advancement of learning*. ed. G. W. Kitchin (London: Dent, 1915), pp. 132-4; *Novum Organum*, vol. I, pp. 39-44, 59-60, in *Works*, ed. J.

Spedding, R. L. Ellis, and D. D. Heath, 14 vols. (London: Longmans, 1857-74), vol. IV, pp. 53-5, 60-2.

20- *Works*, vol. V, p. 210.

21- Elsky, *Authorizing words*, p. 179.

22- Thomas S. Kuhn, *The structure of scientific revolutions*, 2nd edn (Chicago: University of Chicago Press, 1970); Paul Feyerabend, Against method (London: New Left Books, 1976).

23- Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem* (Geneva: Jean Crispin, 1561; facs. Reprint Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1987), pp. 1, 346-7.

(٢)

التفسير فى عصر النهضة

ميشيل جانيريه

يلعب الجدل الدائر حول الهرمنيوطيقا Hermeneutics دورًا بارزًا فى الحياة الفكرية فى عصر النهضة، فدائمًا ما تطرح الأسئلة التالية سواء فيما يتصل بالكتاب المقدس أو الشعر القديم[١]: "كيف نقرأ لنستوعب المعنى الكلى والقيمة الكلية للنص؟! وما القضايا التى يتعين معالجتها فى التعامل مع النصوص؟ ونحن نجد أنَّه يوجد منهجان مختلفان تمام الاختلاف يتعاملان مع هاتين المسألتين: أحدهما يعتبر النصوص القديمة لا تزال نصوصًا حية وذات صلة، وفى هذه الحالة فإنَّ التفسير يسلط الضوء على بعض الأمثلة الجديرة بالمحاكاة أو يبحث عن معان خفية تترك أثرًا فى أخلاقيات القراء ومعتقداتهم. والآخر منهج ينحو منحى تاريخيًا ويحاول أن يقدم فهمًا للعمل تبعًا لسياقه الثقافى؛ ليقف العمل شاهدًا على حضارة من الحضارات الغابرة. دعونا إذن ننظر فى أمر هذين المنهجين [الرمزى واللغوى] كل على حدة.

لقد أرسى آباء الكنيسة مبدأ يحكم تفسير الكتاب المقدس خلال القرون الوسطى، فقد رأوا فى النصوص المقدسة عدة معان توجد سويًا فكل جزء أو عبارة محملة عادة بأربع طبقات من المعاني: المعنى الحرفى أو التاريخى والمعنى المتصل بتعاليم السيد المسيح، وقيمة النص الأخلاقية وأخيرًا البعد الروحى أو ما يتعلق بنهاية الزمان eschatological فى ذلك النص[٢]. ويمكن لهذه الخطوات أن تتنوع مسمياتها،

كما يمكن لترتيبها أن يختلف غير أن هناك قاعدتين تبقيان ثابتتين [أ] المعنى الباطن يفوق ظاهرة الرواية [ب] هذا النموذج يفرض أسلوبًا إجباريًا على أى تحليل.

وقد طبق هذا التفسير الرباعى بخطواته الآلية فى القرون الوسطى، بادئ ذى بدء، على الأدب الوثنى وعلى الأساطير القديمة على وجه الخصوص، ويعد أروع مثال لتطبيق المنهج الرباعى هو الشرح المنظم لمسخ الكائنات Metamorphoses لأوفيد Ovid وقد استهدفت الروايات المختلفة من أخلاقيات أوفيد Ovide moralisé سواء بالفرنسية أو باللاتينية (من أوائل القرن الرابع عشر حتى حوالى عام ١٥٣٠) تقديم الأساطير القديمة على صورة تبدو معها متسقة مع الحقيقة المسيحية: ففيتون Phaëton يقوم مقام لوسيفر Lucifer فى تمرده على الرب وديانا Diana هى إحدى شخصيات الثالوث المقدس وهلم جرا[٣].

وقد نشطت القراءة الرمزية فى إيطاليا على وجه الخصوص حيث لايوجد فاصل ما بين العصور الوسطى وعصر النهضة، واستمرت ردحًا من الزمن فى القرن السادس عشر. وينسب بوكاشيو Boccaccio للأساطير فى كتابه "أنساب الآلهة" Genealogia deorum gentilium (١٣٥٠-١٣٧٤) ثلاث دلالات مختلفة تتصل بالتاريخ والظواهر الطبيعية والأخلاق وقد واصل مدونو الأساطير من أمثال: ليليو جيراليدى Lilio Giraldi وناتالى كونتى Natale Conti استخدام المنهج نفسه بعد قرنين من الزمان.

ومع نهاية القرن الخامس عشر اكتسب المفهوم القائل بأنَّ النصوص القديمة تحتوى على حقائق مستترة دفعة جديدة على أيدى مجموعة من الأفلاطونيين الجدد Neoplatonist المنتمين لأكاديمية مديتشى Medicean Academy[٤]؛ فقد انبهر بالأسرار وما وراء الحجب فلاسفة من أمثال: مارسيليو فيتشينو Marsilio Ficino وبيكو ديللا ميراندولا Pico della Mirandola، ففى الطبيعة مثلما فى الشعر القديم

ومن الحكايات الوثنية مثلما فى الكتاب المقدس يكمن من المعانى مالا يبدو فى ظاهرها، وكلما زادت غموضًا بشر بقراءة ثرية وعميقة وقد قام الاعتقاد بأنَّ حقائق ما وراء الطبيعة تختفى وراء ستار دنيوى على فرض أنَّ الشعراء الأوائل أورفيوس Orpheus وهوميروس Homer وفيثاغوراس Pythagoras تلقوا وحيًا إلهيًا وكان لهم صلة مثلهم مثل الأنبياء بأنباء الغيب، ففى ذلك الزمن البعيد عندما شارك الأرباب فى أسرارهم لم يكن ثمة خلاف ما بين الشعراء والفلسفة الطبيعية واللاهوت، بل كانا وحدة واحدة وربما بدت روايات هوميروس وحكايات الأولمب سخيفة تافهة، وربما بدت الطقوس السرية ورموز الناسكين غير متوافقة مع المسيحية، غير أن من الواجب قراءتها جميعًا بوصفها رسائل تستمد معناها من صورها الخيالية ونظامها الرمزى.

وقد قُدِّر لمبدأ الحقيقة الموازية الذى انتشر بين الأفلاطونيين الجدد فى عصر النهضة أن يعزز من المفهوم الذى ينظر إلى القراءة بوصفها عملية كشف للحجب. فقد ساد الاعتقاد بأنَّ الحقائق الإلهية التى أشرك الرب فيها أنبياءه ورسله والمتاحة لنا فى الكتاب المقدس أوحى بها أيضًا لعدد من حكماء العالم الوثنى وقد عُدَّ التشابه بين أفلاطون Plato وموسى وبين سقراط Socrates والسيد المسيح وبين أورفيوس وداود دليلا على الوحدة العميقة ما بين التراثين، غير أن خطاب هؤلاء الحكماء مُضلِّل إما لأنَّهم لم يعوا المحتوى الفعلى لهذه الرسالات أو لأنهم أرادوا أن يحموها من تدنيس العامة لها. ولذلك فإنَّ مهمة الدارسين تكمن فى استخلاص المقدس من الدنيوى، والثمين من الغث؛ ففى تعليقات مفسرى فلورنسا من أمثال: فيتشينو وكريستوفور لاندينو Cristoforo Landino وأنجلو بوليتسيانو Angelo Poliziano نجدهم يسلطون الضوء على ثروة من النصح الأخلاقى وحقائق ما وراء الطبيعة، وقد يبدو أنَّ ملاحم طروادة وخرافات إيسوب Aesopic fables ومآسى اليونان قنوات غير موثوق فيها فى تقديمها للحق والخير، غير أنَّ الخيال قد يثير من الإيحاءات ما تثيره العبارات المجردة والتحليلية. ثم ألم يلجأ الكتاب المقدس بما يحويه

من التنبؤات والأمثال الوسائل نفسها، فليس من المستطاع نقل الأسرار إلا على نحو غير مباشر "فى مرآة" (الإصحاح الثالث عشر، الآية الثانية عشرة).

أضف إلى ذلك أنَّ التوازى أثبت قدرة فائقة على إضفاء ما كان الشعر القديم فى أشد الحاجة إليه ألا وهو التقدير والاحترام، فقد نفى أفلاطون الشاعر من جمهوريته ووصفه بالكذب ورأت الكنيسة أنَّ الحكايات الوثنية زائفة وفاسدة. أما وقد خضعت للتفسير بوصفها رموزًا فإنها بدت حافلة بالمعرفة النافعة والقدوة الصالحة أو الحقائق الدينية، وبدا أن أفضل السبل للدفاع عن الماضى وتطويعه للثقافة الجديدة هو إضافة النبرة الأخلاقية والمسيحية لهذه الحكايات.

ولا شك أن أهداف فقه اللغة ومناهجه تقف على النقيض من ذلك المنهج(٥)؛ إذ يهدف فقه اللغة فى المقام الأول إلى إعادة تكوين النسخة الأصلية من النص القديم سواء أكان من الأدب الكلاسيكى أو من الكتاب المقدس. ويقتصر هدف الدارسين من خلال الدراسة النقدية لتقاليد تحرير المخطوطات (تحديد أقدم المصادر واستبعاد الإضافات وأخطاء النسخ والتصحيف) على تحقيق النص الأصلى الصحيح.

ومع ذلك ففى كثير من الحالات يضيف فقهاء اللغة إسهاماتهم التى قد تأخذ شكل تعليق مفصل أو مجرد هوامش أو حواشٍ تزيد باطراد. ويقدم المحققون من أمثال: بوليتسيانو Poliziano وجوزيف سكاليجر Joseph Scaliger وهنرى إستيان Henri Estienne إضافات فنية ومنتقاة، فيقدمون الشرح للاطمئنان على أنَّ المعنى الحرفى وما قصد إليه المؤلف واضح للقارئ، فبينما يميل الرمزيون لتعدد المعانى نجد فقهاء اللغة يكْدون لتوضيح اللبس بهدف الحصول على معنى واضح واحد. ولتحقيق ذلك الهدف فإنهم يعكفون على تحليل الكلمات والنحو، فيقتفون بذلك أثر المعلقين القدامى كما يقوم الفقهاء بتوضيح الإشارات التاريخية والأفكار العلمية والدينية

والإشارات الجغرافية والسياسية وما إلى ذلك. كما تحوى الهوامش معلومات عن المصادر المحتملة من النصوص (النموذج اليونانى الذى اعتمد عليه النص اللاتينى) وذلك كإشارة لمعناه وأخيرًا فإنَّه فى كثير من الأحيان يسلط الضوء على خصوصيات النص الأسلوبية أو البلاغية أو العروضية، كما تُعرض السمات الأدبية بوصفها أمثلة يحذو الطلاب حذوها.

ويصدر هذا البحث اللغوى عن مبدأ أساسى ألا وهو أنَّ أفضل وسيلة لفهم نص من النصوص هو النظر إليه بوصفه نتاجًا لبيئة وزمن محددين، وذلك تُوضح الدور الحيوى الذى يلعبه الترتيب الزمنى وأهمية تحديد المفارقة التاريخية anachronisms فى قراءة النصوص؛ فالقراءة الحقة كما أوضح لورنزو فالا Lorenzo Valla (وكذلك جميع ضروب البحث التاريخى) تعتمد على تحليل متعمق لوسائل اللغة والمعنى المتوافرة فى العصر، إذ إن الكلمات والتراكيب تقدم إطارًا محكمًا يبرز من خلال المعرفة والمعنى، فالقراءة وفقًا لمتطلبات فقه اللغة هى البحث عن خصوصية النص وبيئته الثقافية ولا يكمن شرط الفهم فى تمثل النص بل فى الحفاظ على مسافة بين القارئ والنص والإقرار باختلافه. وقد كانت تلك هى المرة الأولى التى ينقل فيها الإحساس بالغيرية والفقد (أى الإقرار بأنَّ الماضى ذهب إلى غير رجعة وأنَّ الحاضر زائل) عملية القراءة إلى مجال البحث التاريخى.

هل افتقد إذن الاتجاهان اللغوى والرمزى للتناغم والاتساق؟! ليس بالضرورة، فلم يجد الالتزام بالمنهج التاريخى حاجة إلى حرمان العمل من جميع ما يجعله ذا صلة أو معنى للقراء المعاصرين. فعلى الرغم من بعده التاريخى، فإنَّ النص ليس ميتًا، ولا يزال صالحًا لتقديم نماذج صحيحة من وجهة النظر الأخلاقية أو الجمالية ولذلك فإنَّ التحليل النقدى والتناول الذاتى ظهرا جنبًا إلى جنب مرارًا وتكرارًا حتى

نهاية القرن السادس عشر[٦]. وعلى المنوال نفسه فإنَّنا كقراء كثيرًا ما نجمع ما بين المعايير التاريخية وتلك التي لا تحد بزمان.

ومع ذلك فمن ناحية أخرى يتناقض هذان المنهجان ويسلكان طريقين مختلفين، فما يحويه النص القديم من قيمة معاصرة يبقى ضمنًا إلى حد كبير؛ كي يقوم القارئ الحديث باكتشافه بنفسه. وتؤدي الطبعات المحقَّقة هذا الغرض: فبدلا من فرض تفسير مسبق فإنها تزود القارئ بالأدوات اللازمة لإنتاج تعليقاتهم الخاصة. ففي المقام الأول، تسمح لهم الحواشي باستيعاب المعنى التاريخي ثم على مستوى محاولة استكشاف المعنى يتوصل القارئ إلى القيم الكامنة في العمل. فلا تضع الدراسات الموسوعية وتلك التي لم تذيل بأسماء أصحابها ثقتها في المنهج الرمزي إلا لكي تفتح الباب أمام تفسير بقدر أكبر من الذاتية للمحتوى الخفي للعمل.

ويقوم علماء اللاهوت الإنجيليون السابقون على المصلحين بما يقدمونه من تفسيرات بتفكيك الاتجاه الرمزي على مستوى أعلى، ودعونا نلقي نظرة سريعة على منهج إرازموس Erasmus وجاك لفيفر ديتابل Jacques Lefèvre d'Étaples في تطبيقه على تفسير الكتاب المقدس[٧].

يتبنى هذا المنهج التفسير الرباعي في حدود اعترافه بتعدد المعنى للنصوص الدينية ويرفضه في الحين نفسه لأنه تفسير آلي جامد؛ فالحقيقة الإلهية تبلغ من الغنى والسمو إذا ما قورنت بالعقل الإنساني بحيث إنَّها تتحدى أية محاولة لوضعها في نظام محدد. وبالمثل يُنظر إلى فقه اللغة بوصفه أداة صالحة غير أنَّها لا تفي بالغرض منها؛ فهو أداة صالحة لأن كلمة الرب هي عماد التجربة الدينية وينبغي استعادتها والحفاظ عليها في أنقى صورة وأكملها، وهو أداة لا تفي بالغرض منها لأنَّ العلوم وأدواتها المادية لا يصح إلا أن تخضع لقوة الإيمان، فإن تؤمن خير من أن

تفهم وأن تقيم صلة مباشرة بالحقيقة أهم من أن تعتمد على الوسطاء. فكل ما يقوم فى طريق الرب والمؤمنين به سواء أكان علم الدارسين أو النماذج الجامدة السابقة لا بد وأن يؤثر على إشراق الحقيقة الإلهية.

فمعانى الكتاب المقدس لا تنفد ولا تستجيب لتقديمها إجمالا، فهى تتطلب سعيًا متواصلا للتوصل إلى الثورة الروحية الكامنة فى أعماقه. ويقوم تفسير إرازموس على مقولة بولس الرسول "الحرف يقتل ولكن الروح تحيى" (رسالة بولس الرسول الثانية إلى أهل كورنثوس، الإصحاح الثالث، الآية السادسة) فالتحالف القديم Ancient Alliance والطقوس اليهودية ما هى إلا جماد لا تدب فيه حياة فى ظاهره ولن يبوح بما يخفى فى أعماقه إلا إذا قرأنا فيها رسالة المحبة للسيد المسيح، وربما كان العهد الجديد أكثر بوحًا للقارئ بمعانيه، غير أنَّه هو الآخر يحتوى على ثورة لا متناهية من الوعود والعظات قابلة لتطويعها دائمًا وأبدًا. ويرى إرازموس أنه قد يكون قراءة الأساطير الوثنية رمزيًا خير من قراءة النصوص الدينية قراءة صوفية.

وتعد القراءة حالة عقلية تتطلب التواضع والتسليم لتوجيه روح القدس، ويتمثل الهدف فى تحقيق تعايش روحى مع الكلمة المقدسة وفهمها واستيعابها من خلال الحدس والإيمان والمحبة، وليس عن طريق الذكاء أو المعرفة، فلكى تثمر عملية القراءة فى تخلل المسيحى وتحويله يتعين عليه أن يتأمل النصوص المقدسة ويكشف أسرارها عن كثب، فالمؤمن يضيف حياة جديدة وصلة بالكتاب المقدس مثلما نفذ المسيح إلى أعماق قانون العبرانيين وجدَّده، وفى هذا الموقف يتوحد التفسير والتأمل والصلاة.

وحوالى (١٥٣٠-١٥٥٠) شارك المثقفون الفرنسيون فى ذلك الاتجاه الإنجيلى، فقد بادروا سواء أكانوا دينيين أم دنيويين بتبنى مبدأ البحث العميق دون الالتزام بنظام جامد للتفسير. ويعد موقف رابليه Rabelais مثالا لذلك، فما يدعو قراءه

إليه فى مقدمة "جارجانتوا" Gargantua (حوالى ١٥٣٤) من البحث عن "النخاع المغذى" لروايته لم يكن على سبيل الدعابة. فلا شك أنَّ هناك ثروة من الفكر الدينى والأخلاقى والسياسى وبالتأكيد حكمة عميقة تستخلص من كتبه. غير أن المفسر لا يحصل على اليقين، فالقارئ يواجه تحديات كثيرة لا تزال تواجه المعلقين المعاصرين، فهناك حيل كثيرة كالمزج ما بين الجد والعبث، وكشف الغموض الذى قد يكتنف شخصية المؤلف، والإشارات التى تلتبس بعضها مع البعض الآخر. وهناك الكثير الذى يجب أن يُقرأ فيما بين السطور، ولكن ما الذى يقرأ وكيف؟! إذ يبدو أنَّ رابليه قد استغل حرية تفسير الكتاب المقدس واللانهائية التى اتسم بها.

غير أنَّ موقف رابليه تجاه المعنى يقبل أكثر من تفسير واحد، فهل استيعاب الحقيقة صعب لأنها معقدة ويتطلب التوصل إليها جهدًا كبيرً، أم لأنَّها ليست فى المتناول بل ولعلها غائبة تمامًا؟! وإننا لنتساءل ما إذا كانت مدرسة الشك قد أفادت من النموذج الإنجيلى، وإذا كان التفسير فى أمور الإنسان على الأقل يؤدى إلى الشك والاستسلام المعرفى. يبدو هذا الشك واضحًا فى النماذج المتكررة لرواية رابليه، فأجزاء الكتاب، خاصة البابين الثالث والرابع، تنقسم إلى مرحلتين: أولهما حدث أو خطاب محمل بإشارات غامضة وثانيهما وقفة تتحاور عندها الشخصيات وتحاول تفسير ما رأوه أو سمعوه. غير أنَّ هذا الجدل الهرمنوطيقى دائمًا ما يفجر الخلافات، فتصطدم الآراء كما لو كان هناك من الحلول ما يوازى عدد المفسرين، وتبدو المناهج غير متسقة، وتشتت السمات الفردية الخاصة وحدة الرسالة، ويخضع البحث عن إجماع إيديولوجى لعتمة الرموز، وتوظف مارجريت دى نافار Marguerite de Navarre فى هيبتاميرون Heptaméron (الذى نشر بعد وفاتها فى ١٥٥٨ – ١٥٥٩) بنية تبادلية متشابهة – سلسلة من القصص القصيرة – يتبع كل منها تعليقات للمستمعين لبيان الصعوبات نفسها. فبينما تقود الكلمة الواحدة للنصوص الدينية، على الرغم من غموضها، لمعتقدات عميقة فإنَّ التفسير الدنيوى لم يعد يسيطر على تنظيم

المعنى ونشره. وكل ذلك يشير إلى أزمة الهرمنوطيقا أو على الأقل الإشكالية التى تمثلها؛ إذ تتعامل الروايات مثل تلك التى يقدمها رابليه أو مارجريت مع التفسير بوصفه واحدًا من موضوعاتها، وهى تقيم شخوصًا يحتلون موقع القراء ويواجهون بالتحدى في محاولتهم الفهم بينما يبدو المعنى وكأنه يتذبذب ما بين عدة اتجاهات معتمدًا على مبادرة المخاطَب.

وهناك دلالة أخرى على وجود الأزمة: فقد ثبت أنَّ الأعمال الخيالية تصلح وسيطا يرتبط بالهرمنوطيقا. فقد تبنى رابليه ومارجريت أسلوبًا روائيًا عابثًا يصاحبه التناقص الظاهرى والأجواء الخيالية لسبر غور المشكلات النظرية التى يثيرها التفسير[٨]. فمن ناحية، قد يبدو ذلك وسيلة للهروب من القضية بوضعها أمام القارئ أو أنَّه وجه آخر للحملة المضادة للإسكولائية، التى تستهدف الحد من الإسراف فى استخدام المنهج، ومن ناحية أخرى فإنَّ الكاتب يبدو أنَّه يشيد نماذج خيالية كى يسمو بقضية من عالم التصنيفات العقلية، فيستدعى القوة الكاشفة للرواية لتخيل إجراءات تفسيرية جديدة وليبحث عن مناهج جديدة تؤدى إلى الحقيقة.

ويعد التقارب بل وتدخل الخيال والتعليق نتيجة طبيعية للتقليد للأدبى وهى الممارسة السائدة فى جميع أنشطة الكتابة فى ذلك الوقت؛ إذ تتمثل محاكاة أحد الأعمال السابقة فى إعادة كتابته من خلال تفعيل مصادره الكامنة واستغلال ما يحويه من قيم آنية. ففى الوقت نفسه، يخضع المحاكى للنموذج القديم ويطوعه فى إطار ثقافة جديدة الأمر الذى يجعله سهل المنال وذا صلة بالحاضر. ولذلك فإنَّه من المتوقع أن تضم المحاكاة قدرًا من التعليق ويغرس ذلك التعليق فى نص العمل السابق على نحو تختفى معه الحدود ما بين الخطاب الأساسى وتفسيره، ويرى إرازموس أنَّ نقل المعنى هو أفضل سبل تفسير الكتاب المقدس، ويعتمد نقل المعنى على الفهم من خلال إعادة تشكيل النص من جديد.

وتلعب الترجمة دورًا غير متوقع غير أنّه يتسم بالأهمية من بين الإجراءات المختلفة المتاحة للقيام بعملية التحول وتنشيط النص من خلال التفسير (وتعنى كلمة interpretatio اللاتينية التفسير والترجمة معًا). ولأسباب غير خافية انصب اهتمام الإنسانيين على الترجمة غير أنّ كثيرًا منهم ناصبوا الترجمة الحرفية العداء(٩) وقد زعم المنظرون مرارًا أنّ تقديم نص من نصوص على نحو آلى دون التوصل إلى معناه العميق يعد بمثابة الخيانة لذلك النص، ولتجنب هذا الفعل يجدر بالقارئ استيعاب المعنى وتمثله فى المقام الأول ثم استخراج جوهره من ثناياه. والترجمة مثلها فى ذلك مثل المحاكاة تعيد الصياغة الفكرية للنص وتحوى بالضرورة درجة من درجات التفسير ليسهل على القارئ فهمه. ويبدو بعد الفحص أنّ الكثير من المترجمين ينسجون بالفعل شروحهم فى صلب النص الأجنبى، فيضيفون تعليقًا وجيزًا أو إضافة مطولة توضح إشارة أو تبسط عبارة صعبة. غير أنّ الخط الفاصل ما بين التعليق والترجمة اللذين يمثلان أساسين من أسس المنهج الإنسانى كثيرًا ما تغيب حدوده.

وفى مثل هذه المواقف لا نكاد نميز التفسير من النص الذى خضع له، ويقدم لنا ميشيل دى مونتينى Michel de Montaigne مثالا آخر؛ إذ تعود أصول عمله المعنون "مقالات" Essais إلى المذكرات التى دوّنها فى أثناء قراءاته، والحواشى التى خطها فى هوامش الكتب الكلاسية ومقارناته ما بين الكتاب المختلفين. وقد كان مونتينى وفيًا للعادة التى انتشرت ما بين القراء فهو يعلق ويذيل الكتب التى حوتها مكتبته، ولذلك فإن ظهور صوته المعبر عن ذاته لا يعدو أن تتراوح درجته من حين لآخر. وهكذا ينتج أعمال مونتينى للتفكير الدؤوب ورفض الخضوع لأية سلطة عملا مستقلا ينأى به عن كونه مجرد تعليق. غير أنّ بنية التعليق تظل دائمًا ذات وجود ملموس فى مقالات مونتينى وهى ذات فائدة فى دفع عملية الكتابة قدمًا(١٠). فسواء أكان مونتينى يشرح نصًا أو ينقله إلى سياق جديد ليضع عليه بصمته، وسواء اتفق مع نص من النصوص أو رفضه كلية، فإنّ خطابه يتجلى متوازيًا مع خطاب

الأخرين. وقد يتوقف مونتينى عن عملية التبادل هذه فالتعليق يقع فى صلب عمل مونتينى، وهو أمر لا يتعارض وكون الكتاب من أكثر كتب عصر النهضة ارتباطًا بشخصية كاتبها.

يتخذ التعليق إذًا أشكالا وحالات مختلفة، فمن ناحية يلعب التعليق دورًا فى تأكيد تميزه؛ إذ لا شك أنَّ التعليقات إذا ما احتلت مكانها فى الهوامش أو فى نهاية نص أو أسفل الصفحة، فإنَّها تبدو بمظهر ما وراء الخطاب metadiscourse وتستخدم إمكانات فقه اللغة فى شرح نص من النصوص دون تعديله. ويلاحظ التميز الأساسى ما بين الأولى والثانوى، فبينما يتوارى التعليق والنقد فى الهوامش فإنَّ النص موضوع التعليق يكتسب مكانة خاصة ويرتقى إلى مرتبة كلاسية، وبعبارة أخرى يحتل مكانة معتمدة فى خزانة الأدب. وقد طالت عملية فصل الدراسة عن الإبداع غير أنَّها من بداية القرن السادس عشر وما يليه وفرت البيئة الملائمة لمولد مفهوم "الأدب" وهكذا فإنَّنا نصل إلى الانفصام الكامل الذى شهده القرن التاسع عشر ما بين العمل الأدبى، الذى يقوم تقديره على أساس أنَّه عمل لا عقلانى، وغير قابل للتقليد أو التغيير، ويرقى إلى ما يقرب من مستوى القداسة، وبين المعرفة الأكاديمية التى تعلن التزامها بالسمات المقابلة من موضوعية وجدية وثقة.

غير أنَّ هذا الانفصام الذى بدأ فى القرن السادس عشر لم يحسم إلى حد بعيد، فقد شهدنا عدم وضوح أو غياب الحدود الفاصلة ما بين الخطاب وما وراء الخطاب على نحو ظهرت معه شبهة التعليقات؛ حيث لا يتوقع ظهورها بل إنَّها ظهرت حتى فى الروايات الخيالية، فقد أبى التفسير أن يُحصر فى دور أدنى ففرض نفسه بوصفه أحد سبل الابتكار. فدائمًا ما يكون العمل تعليقًا على عمل آخر، ولا يوجد خلاف أنطولوجى ما بين فهم الآخر وتأكيد الذات. وبذلك فإنَّ عصر النهضة يؤكد ما أقرته التفكيكية Deconstruction مؤخرًا عبر سبل أخرى، فالمقابلة بين "الأصل" و"المشتق" وبين المادة الأساسية والمادة المكملة، تعتمد على ميتافيزيقا

تفصل ما بين القوى فى حين أنَّ هذه القوى على النقيض من ذلك تتفاعل معًا على نحو دائم.

الهوامش

١- انظر Gisèle Mathieu-Castellani and Michel Plaisance (ed.), *Les commentaries et la naissance de la critique littérrarie, France/Italie (XIV^E-XVI^E siècles)* (Paris: Au Amateurs de Livres, 1990); Lee Patterson and Stephen G. Nichols (ed.), *Commentary as cultural artifact. The south Atlantic quarterly*, 91, 4 (1992); Jean Céard, 'Les transformations du genre du commentaire', in *L'automne de la Renaissance*, ed. Jean Lafond and André Segmann (Paris: Vrin, 1981), pp. 101-15.

٢- انظر Henri de Lubac, Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Ecriture, 4 vols. (Paris: Aubier, 1959-64).

٣- انظر Jean Seznec, The survival of the pagan gods: the mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art (New York: Harper Torchbooks, 1961); Ann Moss, Poetry and fable: studies in mythological narrative in sixteenth-century France (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).

٤- انظر Edgar Wind, Pagan mysteries in the Renaissance (Harmondsworth: Penguin Books, 1967); D. P. Walker, The ancient theology: studies in Christian Platonism from the fifteenth to the eighteenth century (London: Duckworth, 1972); Frances A. Yates, The occult philosophy in the Elizabethan age (London: Routledge & Kegan Paul, 1979).

٥- انظر Anthony Grafton, Joseph Scaliger: a study in the history of classical scholarship, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1983-93).

٦- انظر Anthony Grafton, 'Renaissance readers and ancient texts: comments on some commentaries', Renaissance Quarterly 38, 4 (1985), 615-49.

٧- انظر Guy Bédouelle, Lefèvre d'Etaples et l'intelligence des Ecritures (Geneva: Droz, 1967); de Lubac, Exégèse médiévale, vol. IV; Terence Cave, The

cornucopian text: problems of writing in the French Renaissance (Oxford: Clarendon Press, 1979).

٨- انظر Michel Jeanneret, "Commentary on fiction, fiction as commentary', The south Atlantic quarterly 91, 4 (1992), 909-28.

٩- انظر Glyn P. Norton, The ideology and language of translation in Renaissance France and their humanist antecedents (Geneva: Droz, 1984).

١٠- انظر André Tournon, Montaigne, la glose et l'essai (Lyons: Presses Universitaires de Lyon, 1983).

(٣)

الإنجيلية وإرازموس

مارجورى أورورك بويل

رسخت سمعة إرازموس Erasmus ليصبح أوّل الإنسانيين من ذوى الاتجاهات الإنجيلية فى عام ١٥١٦ عند نشره لنسخة يونانية من العهد الجديد، مصحوبة بترجمتها اللاتينية، وقد كان The Complutensian Polyglot Bible الأول من نوعه فى ميدان طباعة الكتاب المقدس على الرغم من أنه لم ينشر حتى عام ١٥٢٠ لعدم توافر ترخيص بذلك، وقد اتسمت بتحررها من التقيد بالمبادئ واضطلع بها بعض فقهاء اللغة المتمكنين ذوى الاتجاه الدينى، الذين سخّروا مهاراتهم اللغوية فى خدمة العقيدة المسيحية القويمة ونسخة "النص الشعبى للكتاب المقدس" Vulgate، وقد نالت نسخة إرازموس هذه رضا البابا ليو العاشر Leo X Pope واحتلت المكانة التى تستحقها مطبوعات يوهان فورين Johann Froben، فضلا عن احتفاء القراء المتخصصين. وكان لورنزو فالا Lorenzo Valla قد افتتح مجال الدراسات اللغوية بتصحيحه نسخة "النص الشعبى للكتاب المقدس" Vulgate، أما إرازموس فقد فاق كل من سبقه فى نقد النصوص اليونانية؛ إذ أخرج النص الذى قدر له أن يشغل دارسى العهد الجديد حتى القرن التاسع عشر[١].

ويصر إرازموس فى التمهيد المنهجى الذى صدَّر به عمله على حتمية تقديم النصوص الدينية على نحو صحيح لأن عالم اللاهوت يُشتق اسمه من الوحى الإلهى لا من آراء البشر (٢).

وقد اتخذ إرازموس من تقديمه للمعلومات ذات الصلة بمصادر اللاهوت هدفًا رئيسيًا يواجه من خلاله الإسكولائية التأملية التى سادت وتضاربت حولها الآراء، وفى أثناء عرضه للخطوط العريضة لمنهجه قدم إرازموس من خلال تجميع وترتيب نسخ من العهد الجديد باليونانية ما عدَّه النص الأصلى، وعلى الرغم من فحصه الواسع النطاق للمخطوطات فإنَّه لم يعتمد بصفة منظمة إلا على عدد قليل منها، لم تكن بأفضلها مثلما أوضحت الدراسات الحديثة غير أنَّ إرازموس مضى قدمًا فتخطى مرحلة الاعتماد على مخطوطات العهد الجديد بأن ضمَّ مقتطفات من كتابات آباء الكنيسة الأوائل بوصفها مصادر للنصوص المقدسة. وقد التزم إرازموس بالمنهجية فى تحديده للكلمات المتشابهة نطقًا وهجاء المختلفة معنى، وكذلك للإضافات المحرَّفة والتغيرات المعتمدة، وقد ابتكر إرازموس مبدأ القراءة المدققة harder reading، وارتاد مجال الاستدلال بل والتخمين عند إعادة النص إلى حالته الأولى. وقد عُنى بأن تكون ترجمته دقيقة وسهلة العبارة وقائمة على المصطلحات اللاتينية. وقد صحح نسخة "النص الشعبى للكتاب المقدس" Vulgate من نواحى وضوح المعنى والأسلوب والنحو. كما حاول من خلال هذه الترجمة أن يحفظ مكانة اللغة الكلاسية ويحترم بساطة العبارة الرسولية فى الوقت نفسه. وقد جاهد إرازموس فى حواشيه كى يشرح أو يوَضح عبارات أعيى القراء فهمها لما يكتنفها من غموض وذلك دون أن يحيد عن معنى النص وقد اعتمد على آراء آباء الكنيسة مسلطًا الضوء على أكثر من ستمائة عبارة أضاف إليها المزيد فى الطبعات التالية(٣).

وقد ظهر فى الطبعة الثانية (١٥١٩) التغيير الذى وضع الأساس لاتجاه إرازموس الإنسانى، فقد بشر تصحيحه لكلمة واحدة بقيام مجتمع مسيحى. وقد كانت الكلمة هى logos التى تعنى "حديث" كما تعنى "منهج" وتشير إلى يسوع المسيح فى إنجيل يوحنا (الإصحاح الأول: الآية الأولى) وقد جاءت نسخة "النص الشعبى للكتاب المقدس" Vulgate على هذا النحو In the beginning was the word [فى البدء كانت الكلمة]. غير أنَّ إرازموس من منطلق الأدلة التاريخية والحجج اللغوية والممارسات الطقوسية ترجمها In the beginning was the conversation [فى البدء كان الحوار](٤). وقد أقر إرازموس أنَّ كلمة Discourse [خطاب] قد تفى بالغرض تمام الوفاء، غير أنَّه رفض كلمة oratio لعدم ملاءمتها للتجسد الإلهى فى شخص يسوع المسيح وذلك لتأنيثها(٥)، غير أن مهاجمى إرازموس وجهوا نقدهم لاختيار إرازموس لكلمة sermo؛ وذلك بهدف إقامة معارضتهم على أساس كنسى ولحشد السلطة المدنية واستعداء العامة ضده فوجهوا ضدها اتهامًا بتغيير التراث بل وتصحيح الإنجيل، وذلك على الرغم من أن كلمة sermo وردت فى أقدم المصادر واستخدم واضعو الأناجيل logos وليس verbum، وعلى الرغم من زيف مزاعمهم فقد أدرك نقاد إرازموس على نحو صحيح أهمية ذلك التغيير(٦).

وقد حوَّل إرازموس فى دفاعه فقه اللغة إلى منهج لاهوتى وذلك بأن أورد حجة مؤداها أنَّ المعنى الأساسى لـverbum بوصفها كلمة أو قول مختصر وفعل لا تفى بمعنى logos بوصفها "حديث"، ولذلك فإن logos إذا ما ترجمت إلى اللاتينية فإنها عادة ما تترجم sermo وليس verbum؛ كى تؤدى المعنى على نحو صحيح ومتسق مع السياق(٧). وتكمن أهمية التغيير الذى أجراه إرازموس فى أنَّ الكلمة النموذجية هى السيد المسيح "فهو يدعى [الحديث] sermo؛ لأن الله الذى يسمو على الوسائل العقلية المتاحة لنا لفهمه رغب فى أن يعرفنا بنفسه من خلاله. فمن خلال النطق الخالد لهذا الحديث خلق الله الكون وأسكن فيه الملائكة والبشر فكان نصًا

بديعًا يستطيع من خلاله أن يوحى بذاته فى شعور مخلوقاته. وقد تحدث الله مرة أخرى على نحو أوضح وأقرب عند تجسده فى الابن. غير أنَّ هذا الحديث الصادر عن عقل الأب فى حالة غير مجسدة وامتداد أبدى يسمو على الخبرة البشرية، كما أنَّ هذا الحديث بوصفه عملية طوعية صادرة عن الطبيعة الإلهية يختلف من حيث بلاغته عما يصدره البشر من أصوات(٨).

غير أنَّ الحديث الإلهى جاء مماثلا للحديث البشرى لأنَّ الابن لم يقدم قولا مقتضبًا وإنَّما كان وسيطًا للوحى يتصف بالكفاية والإفاضة، فاللغة الضافية تعد "فضيلة إلهية"(٩) حتى بين البشر. ولذلك فإن السيد المسيح بوصفه وحيًا يمثل حديثًا لا كلمة، فلم يعد يُقدَّم على مستوى التجريد مثلما هو الحال فى "النص الشعبى للكتاب المقدس" Vulgate منبت الصلة من سياق الخطاب ومتلقيه، وقد جاء مفهوم إرازموس للسيد المسيح بوصفه الخطاب الكامل للأب؛ ليتميز عن العقيدة التقليدية عن الكلمة، لأنَّ ما يتحدث به الرب يكون من خلال الابن". وهناك سابقة موحية فى جملة واحدة وردت عند أول عالم لاهوت مسيحى ألا وهو إيرينيوس Irenaeus، غير أنَّ الترجمة إلى verbum جاءت غير محققة للمعنى. وبما أنَّ الخطاب اللاهوتى استهدف محاكاة المسيح بوصفه الحديث، فإنَّ التغيير الذى أحدثه إرازموس ترك أثره فى نهاية الأمر على الثقافة البلاغية لا النحوية. فمثلما قدمت حركة التصوير على الأيقونات فى العصور السالفة تماثيل للسيد المسيح تحاكى تماثيل الخطباء الكلاسيكيين، فإن إرازموس اتخذ من البلاغة مهنة فائقة لأنها الدور الذى يقوم به الرب ليعلم بصوت البشر دروس الحكمة(١٠).

وعلى الرغم من أنَّ المعرفة النحوية لا تكوِّن عالمًا للاهوت فإنَّ الجهل بها لا يجرِّد عالم اللاهوت من صفته(١١). ولذلك فقد صحح إرازموس الإهمال الإسكولائى للنحو وعدم استخدامه فى مواقعه الصحيحة وذلك بتوصيته بتحصيل ثقافة كلاسيكية

ثلاثية اللغة وتأكيده على فائدتها وتحتل المفردات جانبًا رئيسيًا من عملية التعلم(١٢). فكثيرًا ما يعتمد فهم أسرار النصوص الدينية المقدسة على معرفة طبيعية الأشياء الموصوفة(١٣). وتتسم المعرفة بالازدواجية: معرفة الأشياء ومعرفة الكلمات؛ فالكلمة إشارة للواقع "فالأشياء إنما تتضح لنا من خلال الإشارات الصوتية"(١٤). وتعد ترجمة النصوص الدينية المقدسة وتفسيرها مهمة نحوية تتطلب علمًا واسعًا لا وحيًا إلهيًا(١٥). وقد كان الإسكولائيون عندما يفخرون بجهلهم باللغة يدعون التوصل إلى الواقع المجرد عن طريق الحدس، غير أنَّهم اعتمدوا أسلوبًا سوفسطائيًا لتناولهم المتناقض لأقسام الكلام(١٦). أما فى النظام الثلاثى للنحو فإن النحو يجب أن يكون له السبق على المنطق، فمعرفة اللغة تمثل أساسًا أفضل للحقيقة اللاهوتية. وينبغى أن يتدرب علماء اللاهوت منذ نعومة أظفارهم على الحديث الواضح والدقيق من خلال الذاكرة والمحاكاة (١٧).

وعلى الرغم من أن الحديث صدر عن غريزة المحاكاة الحيوانية، فقد أظهر علو الإنسانية على الحيوانية عندما تناول بالعرض سمو الروح، فعن طريق الحديث يكشف الإنسان عن الصورة الإلهية وكونها فى جسده، فالحديث علامة الفهم وانعكاس للشخصية وسمة الفضيلة. فقد حاكى خلق الإنسان على صورة الإله ومنحه الوحى من خلال الحديث التوليد الخالد والتجسد الوقتى للكلمة كما يجرى بذلك الخطاب الأبوى القائل "إن العقل عند الإنسان هو المقابل لتوليد الأب الابن من ذاته" sermo على المستوى الإلهى، كما أنَّ الحديث لدى الإنسان oratio فى صدوره عن الروح يقابل مولد الابن من الأب فمثلما كانت هبة الحديث [الابن] الممنوحة للإنسان وسيطًا ما بين الرب والإنسان؛ لذلك فإن هبة الحديث للبشر كانت وسيطًا بينهم وبين ربهم، فالكلمة النموذجية التى تشبه الرب وتكشفه على نحو تام قد حُفرت فى روح الإنسان ووجدت تعبيرًا فى حديثه. فعندما يتحدث الإنسان صدقًا فإنَّه يعبر عن التشابه الإلهى برابطة النبوة، فيكرر فى النظام الوقتى حديث الابن الخالد. ولذلك فإنَّ الحديث الذى

يخلو من الكذب والادعاء يقارب ما بين التعبير الإنسانى والأصل الروحى لهذا التعبير فى الكلمة logos التى كشفت عن أصلها فى الأب المتحدث على صورة كاملة، وهكذا تكون اللغة السليمة محاكاة للمسيح، وقد أنحى إرازموس باللائمة على الإسكولائية واصفًا إياها بالبربرية والطفولية لوقوفها ضد الإنسان أو لافتقادها للنضج؛ إذ إنَّها فشلت فى محاكاة التوليد والخلق الإلهيين(١٨).

وقد كانت صورة أوغسطين Augustine للمناغاة الإلهية تمثل نموذجًا بارزًا للنصوص الدينية المقدسة(١٩)، ولذلك فإنَّ دور عالم اللاهوت فى الإسكولائية وهو ما توصل إليه إرازموس من خلال تأملاته(٢٠)، أصبح الارتقاء بالصورة لمستوى الفكرة من خلال الجدل. وعلى الرغم من أنَّ إرازموس أقر بالمناغاة الإلهية لتتناسب وحال الطفولة البشرية، فإنَّه حث على مرورها بمرحلة النضج لترقى إلى السمو الجدير لها(٢١)، ولا تكون وسيلة الارتقاء فلسفية بل بلاغية تتمثل فى فهم الحكمة عن طريق الحديث لا العقل، ليصل إلى منتهاه من خلال محاكاة المؤلفين الفصحاء، سواء أكانوا من الكتاب الكلاسيين أم من آباء الكنسية فلم تكن المحاكاة تقليدًا بل تباريًا يفوق أسلوب المعلمين، وذلك بإضفاء الجمال الأصلى متناغمًا مع الحياة المعاصرة، وقد رأى إرازموس رأيًا مخالفًا لأتباع شيشرون Ciceronians الذين أعادوا استخدام المعجم الكلاسيكى، ويذهب هذا الرأى إلى أنَّ البلاغة المسيحية تقتضى اختيار المفردات على أساس من اللياقة؛ أى مراعاة الكلام لمقتضى الحال وكذلك مراعاة المتلقى، وكذلك رأى إرازموس أنَّ المعنى هو الآخر يخضع للسياق الأمر الذى يتطلب مراعاة المؤلَّف بأسره من حيث هو عبارات وليس مجرد كلمات(٢٢)، وأنَّ النطق السليم والهجاء الصحيح يجب أن يعززا من تقديم الكلمة المناسبة التى تنقل الواقع(٢٣).

فالسيد المسيح بوصفه مُخلّص البشرية جددً الحديث بكشفه عن الواقع غير المرئى وبإضفائه معان جديدة على الواقع المعروف ويقول إرازموس: "تخلق الأشياء جميعًا من جديد فى المسيح وتخضع المفردات لتحول كامل" (٢٤)، فمثلما أعاد إرازموس

رؤية الخلق بوصفه حديثًا Speech فإنه أعاده ثانية من خلال الحديث speech فقد وضع النظام النحوى فى خدمة البلاغة وأهل الجمهورية أو المواطنين، ويقول إرازموس إنَّ هبة الحديث "(٢٥) هى أداة التوفيق الأولى فى مجال العلاقات الإنسانية " وقد منحها لنا الخالق "كى يعيش الناس بعضهم مع بعض فى وئام"(٢٦)، أما الخطيب من بنى البشر فإنَّه عن طريق الإقناع يحاكى المخلص الإلهى فى إحيائه للعقيدة الكلاسية الخاصة بالكلمة المقدسة الشافية therapeutic logos، وقد عزز إرازموس من قوة اللغة من أجل إجراء تحويل للمجتمع، مثله فى ذلك مثل أهل البلاغة من الكلاسيين ممن اتبعوا Isocrates أيسوقراط الذى أعلن أنَّ اللغة هى أداة الحضارة. وقد انتقد إرازموس بربرية الإسكولائيين لما تسببه من تفتيت وانقسام للمجموع إلى شيع وأحزاب(٢٧). وقد تساءل إرازموس عن المنهج الأنسب لعلم اللاهوت: المنهج الإنسانى أم المنهج الإسكولائى، حيث إنَّنا نجد "فى هذا الضرب من الفلسفة الذى يحتل مكانه بحق فى الطبيعة لا فى القياس المنطقى، وفى الحياة لا فى الجدل، وفى الوحى لا المعرفة المتعمقة، وفى التحول لا العقل"(٢٨).

وقد بشّر إرازموس بمجتمع مسيحى قائم على أساس من النصوص الدينية المقدسة، فالمعمودية تمنح حق المواطنة المشتركة للجميع دون تمييز على أساس من سن أو جنس أو طبقة بحيث تضمهم مهنة اللاهوت(٢٩). وكانت الخطابة الحقة تتسم بالبساطة، ولا يفوقها فى هذا سوى نموذج السيد المسيح وقد كان المنهج سهل الاستيعاب للغاية، أضف إلى ذلك أنَّ إرازموس كشف للدارسين طريقًا مختصرًا، فالتقوى والإخلاص أمران جوهريان بوصفهما من طبائع البنوة وهما يمثلان إيمانًا بسيطًا سهل الانقياد لأسرار النصوص الدينية المقدسة، وقد عاد إرازموس للتفسير من اللغات الأصلية لا الترجمات ونادى بمرجعية آباء الكنيسة، وطبق النظم الدنيوية؛ إذ تنشأ لدى علماء اللاهوت الحاجة لدرجة متوسطة من القدرة على فهم مغزى النص من خلال النحو، بالإضافة إلى الأسلوب الواضح الراقى. ومن بين قواعد الهرمنوطيقا

التى وضعها، نصح إرازموس بأخذ تنويعات الحديث فى الاعتبار – فلا يقتصر الأمر على ما قيل وإنما يمتد للمخاطب والمعجم المستخدم وزمن الاستخدام ومناسبته – وسياق النص السابق واللاحق. وقد أوصى إرازموس بتجميع النصوص ومقارنتها بهدف تفسير ما غمض من أقوال. وقد استخدمت الحكاية الرمزية Allegory للكشف عن المعنى الخفى للنصوص المقدسة، مثلما استخدمت للتعامل مع الجسد السر، فالحكاية الرمزية تعد إذن وسيلة تعليم إلهية، فقد استخدمها السيد المسيح فى أمثاله بهدف تنشيط الكسل العقلى فيتحول الجهد المبذول للفهم للذة الفهم(٣٠)، كما أثبتت الحكايات الرمزية كفاءتها فى تلبيتها لحاجات القراء المختلفة من خلال تعدد معانيها(٣١).

كان لزامًا إذا أن يصبح علم اللاهوت حديثًا تحويليًا يحول الأفراد إلى المسيح فمن أجل تحويل البشر لزم أن تسلط الأضواء على السيد المسيح بوصفه نموذجًا للغة paradigm of language ويقول إرازموس "إنَّ المجال الخاص لعلماء اللاهوت يتمثل فى شرح النصوص المقدسة شرحًا حكيمًا وتفسير العقائد التى جاءت بها على ضوء الإيمان لا القضايا التافهة، وتقديم خطاب عضوى لا عقلى" وقد تخيل إرازموس صورة المسيح كمجال مكتمل sighting (scopus) فى مركز عدد من الدوائر المتداخلة التى تمثل الطبقات الاجتماعية(٣٢) فالمسيح هو النقطة المرجعية التى يقاس عليها جميع الحجج المختلفة المشتقة من موضوعات النصوص المقدسة بغرض التمحيص وجلاء المعنى وهو فى ذلك مثله مثل أى قاعدة عامة متفق على صحتها، وهو أيضًا المبدأ فى سعته وتخصيصه الذى يتيح لعالم اللاهوت أن يبتكر بلاغته. وقد قابل إرازموس ما بين بساطة الكلمة Logos وثرثرة الإسكولائية، وما بين سلام الكلمة وتشرذم الإسكولائية؛ ففى مثل هذا التوتر ما بين الوحدة والتعدد رغب إرازموس أن تحوى بساطة النظر المخلص للنصوص الحكمة الكاملة فى مجموعها(٣٣).

ويرى إرازموس أنَّ كفاية السيد المسيح جعلت من علم اللاهوت "أمرًا فائق السهولة ومتاحًا للجميع"(٣٤) وقد أوضحت النصوص المقدسة الصورة الحية لعقله على نحو يمثل حضورًا كاملا يفوق ظهوره كطيف خيال(٣٥) ولذلك فإن قارئ الكتاب المقدس فى القرن السادس عشر يرى الله على نحو يفوق ما رآه موسى فى الشجيرة المشتعلة(٣٦)، فالنص حضور حق وقد ربطت النصوص المقدسة ما بين شؤون البشر والمتطلبات الاجتماعية من تعليم ونظام حكم؛ فكان لبلاغتها مغزى وغرض. فالحوار المسيحى الشائع يُشتق منها وكذلك غناء الفلاح فى عمله والنساج أمام أنواله، والمسافر الذى يبغى الترويح عن نفسه من عناء السفر. وإن صح أنَّ قلة من الناس يتعمقون فإن التقوى فى متناول الجميع بل إنَّ إرازموس ذهب إلى القول على نحو لا يخلو من جرأة إنه "لا يوجد ما يمنع أحد من أن يكون عالمًا للاهوت"(٣٧) وقد وضع إرازموس مثله الإنسانية فى شكل حوارى يجرى فى دار رمزية بين مجموعة من العامة يجتمعون حول تفسير الكتاب المقدس ثم يتفرقون إلى ديارهم ليقوموا بأعمال الخير الرسولية(٣٨). لقد كان حديث البشر وسيطًا جمع هؤلاء مثلما كان السيد المسيح الكلمة ليس كلمة واحدة وإنما حديث كامل للمتلقين.

غير أنَّ إرازموس انتابه الانزعاج عندما انتشرت أنباء خلافه العلمى حول ترجمته sermo فسحب دعوته التى سمح بها للجميع باحتراف اللاهوت وقصر دراسته على المتعلمين(٣٩). وهكذا لم تجد إنسانية Humanism إرازموس ما يقلقها سوى الآراء الإنجيلية القوية للوثر Luther واعتراض له باعتباره يربط ما بين انتشار دعواه وزرع بذور الشقاق. فمن الناحية الشكلية ألقى خلافهما الضوء على قضية من قضايا العقيدة المتمثلة فى صلة الإرادة بالنعمة الإلهية، غير أنَّ هذا الخلاف تضمن على نحو أساسى قضايا ثقافية خاصة باللغة والمنهج، وقد قام إرازموس، منطلقًا فى حججه من موقف كلاسى، يعتمد على مقارنة النصوص الدينية بتأليف عمل هجائى على أساس جدلى، وقد تطابق خياره مع شكله المعرفى [الشيشرونى لا الديكارتى] ((Ciceronian not Cartesian فى

المسائل الخلافية. وقد أبطل لوثر حجج إرازموس بأكملها بأن وضع رده عليها فى القالب القضائى منطلقًا من النظرية المعرفية الرواقية المنافسة كى يدين البلاغة ذاتها كمنهج لاهوتى[٤٠].

وقد أعاد لوثر تعريف المعيار اللغوى لينتقل من بلاغة الإنسانيين إلى الحديث العادى أو إجماع الاستخدام العام، وقد حرص لوثر مثله فى ذلك مثل إرازموس على المعنى الصحيح غير أنَّ ثقافته كانت نحوية خالصة فلم يتخذ من وسائل الإقناع الخاصة بالبلاغة معيارًا وإنَّما اتجه لقواعد النحو الثابتة؛ ليجعلها هذا المعيار ويقوِّم لوثر هرمنوطيقا الكتاب المقدس بمعيارين: النعمة الإلهية والنحو. ويعد المعيار الداخلى هبة الروح القدس الفريدة التى من خلالها يتم للمعنى الواضح للنص الموجه إلى المسحيين باكتساب المؤمنين به. أمَّا المعيار الخارجى فهو من مكوِّنات الطبيعة العالمية التى يتاح من خلالها للعقل أن يفهم المعنى الواضح للنص فى ذاته. وقد تمثل هذا المعيار فى الاستخدام العادى للحديث الذى يجيء معبرًا عن معرفة فطرية، وهو المعيار الذى أرست الاسمية nominalism قواعده فى منطقها المضاد للإسكولائية. وقد اتجهت دعوة لوثر إلى تقديم نصوص دينية واضحة حيث "الكلمات تتسم بالبساطة وكذلك المعانى" وبما أنَّ النصوص الدينية قد خلت من أى تناقض "فلا تنشأ الحاجة للتفسير الذى يستهدف حل الصعوبات" فقد كانت هرمونطيقة لوثر مضادة للهرمونطيقا: فلم تكن تفسيرًا خاصًا للنصوص الدينية حسب تصور العقيدة البروتستانتية وهو المفهوم الذى شاع على خطأه، بل كان امتناعًا عن تفسير هذه النصوص المقدسة[٤١]. وعلى الرغم من أنَّ لوثر مثله مثل إرازموس شجع العامة بادئ الأمر على قراءة الكتاب المقدس، فإنَّه ما لبث أنَّ تراجع تحت وطأة القلق المتزايد من إساءة تفسير العامة لما يقرءون؛ ليضع الأسئلة والأجوبة Catechisms التى تحقق الأمان. وقد سمح لوثر لهذه الأسئلة وأجوبتها أن تكون أداة نشر العقيدة الرسمية لكنائس الدولة، وأن تغرس العقيدة الصحيحة فى العامة عن طريق حفظها وترديدها، وعلى الرغم من أنَّ التعليم المدرسى

الذى تصحبه القدرة على القراءة والكتابة قد انتشر انتشارًا واسعًا، فإنَّ الكتاب المقدس نادرًا ما استخدم بين الكتب المقررة، وبالتالى لم يكن هناك صلة سببية ما بين إصلاح لوثر الدينى وانتشار قراءة الكتاب المقدس بين العامة. فقد كان الروحانيون spiritualists هم الذين يحبذون القراءة الشخصية للكتاب المقدس وتكوين الآراء الخاصة حوله. وقد أدان لوثر ذلك الأمر ووصفه بالهرطقة. غير أنَّ برنامجه القائم على الأسئلة والأجوبة أقر ضمنًا بوجود اللبس فى الكتاب المقدس(٤٢).

وقد عارض لوثر بشدة من حيث مبدأ ذلك اللبس عن طريق عقيدته الأساسية القائلة بـ"وضوح" النصوص المقدسة، ولذلك فقد أدان التفسير الرمزى إلا إذا تعدت لغة النص أو واقعه على أحد أسس الإيمان، الأمر الذى يجعل من ذلك الضرب من التفسير وسيلة ضرورية توفر مخرجًا. وقد أعلن لوثر حجته التى لاتقهر المتمثلة فى أنَّه "يجب أن يظل استخدام المفردات فى مجال الإشارات الطبيعية إلا إذا بدا عكس هذا"، ولذلك فإن المفسر ينبغى عليه دائمًا "أن يلتزم بالإشارات البسيطة والواضحة والطبيعية للكلمات التى يحفظها النحو وعادات الحديث التى أوجدها الخالق فى الإنسان، ويرى لوثر أنَّ انتهاك هذه القاعدة يقلل من شأن الكتاب المقدس بحيث يمكن أن يتسبب الجدل الفاسد حول صورة بيانية فى استبعاد أساس من الأسس الإيمانية، الأمر الذى يؤدى لانعدام اليقين. وقد جاء إصرار لوثر على المعنى الحرفى للنص على ضوء الاستخدام الشائع كنتيجة لمطلبه المعرفى "لليقين الكامل كأساس لإرساء قواعد الضمائر" ولذلك فيتعين على علماء اللاهوت أن يقبلوا "اللسان اللاتينى العالمى" الذى يُعرَّف على أساس "المعنى النحوى الواضح". وقد أدان لوثر الاستجابة الكلاسية للمتلقى وهى السمة المميزة لتفسير إرازموس لأسلوب المسيح التعليمى، واصفًا إياها بالخطورة والتلويث فقد كان لوثر يرى أنه يجب الحفاظ على "نقاء القوة" للنصوص الدينية دون تفسير، وهو التفسير الذى وصفه صراحة بالمخلفات البشرية فالتفسير يجلب الفوضى بينما يحقق النص الوضوح، أما مؤلفات

لوثر عن الكتاب المقدس فإنها لم تعدو أكثر من مجرد ملاحظة والتسجيل ونقل المعانى بأسلوب المحاكاة mimesis الحرفية[٤٣].

وعلى الرغم من نظرة لوثر للنحو بوصفه أكثر العلوم إفادة لعلم اللاهوت، فإنَّ النحو اختراع بشرى، يقتصر دوره على كشف المعنى الحرفى للكتاب المقدس ليقدمه فى صورة مفهومة لعقول البشر أجمعين. فلا يمكن للنحو أن يكشف عن المعنى الروحى مثلما يكشف عن المفهوم العقلى للمؤمنين؛ فالنحو لا يصلح مقدمة للتقوى مثلما هو الحال فى إنسانية إرازموس، إذ إن لاهوت لوثر يفصل فصلا تامًا ما بين عالم الطبيعة وعالم الغيب. وقد اختلف إرازموس ولوثر حول تعريف النحو: من حيث هو استخدام للمتعمقين فى العلم الخيالى والمعنى الحرفى، وفى وضعه كنظام مقدس أم دنيوى، وفى وظيفته كمكون من مكونات اللاهوت أم كعلم مساعد له[٤٤]، وكذلك اختلف إرازموس ولوثر فيما يتخطى النحو، وذلك فى مجال البلاغة: فهل اللاهوت خطاب يدعو أم يأمر، وبينما تبنى إرازموس ثقافة البلاغة فقد رفضها لوثر. وقد آثر المترجمون من حركة الإصلاح الدينى protestant الذين نقلوا الكتاب المقدس إلى اللغات العامية وضوح "الكلمة" الآمرة[٤٥]، غير أنَّ مجلس ترنت Council of Trent عاد وصرح بترجمة "النص الشعبى للكتاب المقدس" Vulgate للاستخدام الكاثوليكى[٤٦] واضعًا بذلك نهاية الترجمة النموذجية لكلمة sermo، ومعها المثال الإنسانى لإرازموس. ومع ذلك فلم يستطع مجلس ترنت أن يضع حدًا للمنهج الإنسانى الذى أسس الدراسات النقدية الحديثة[٤٧].

الهوامش

1-Lorenzo Valla, *Collatio Novi Testamenti*, ed. A. Perosa (Florence: Sansoni, 1970); *Biblia Complutense*, 6 vols. (Alcalà: Arnão Guillen de Brocar, 1514-17); Erasmus ويشار إليها لاحقًا (ed.), *Novum Testamentum*, in *Opera omnia*, ed. J. LeClerc (LB), 10 tomes in 11 vols. (Leiden: Petrus Vander Aa, 1703-6), vol. " بالاختصار Jerry H. Bentley, *Humanists and holy writ: New Testament* وانظر VI. *scholarship in the Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1983); Erika Rummel, *Erasmus' annotations on the New Testament: from philologist to theologian* (Toronto: University of Toronto Press, 1986).

2- *Ratio verae theologiae, in Ausgewählte Werke*, ed. H. Holborn with A. Holborn (H) (Munich: C. H. Beck, 1964), p. 305.ويشار إليها لاحقًا بالاختصار

٣- EE, 12 vols. " ويشار إليها لاحقًاErasmus, *Opus epistolarum*, ed. P. S. Allen *et al.* (Oxford: Clarendon Press, 1906-58), vol. III, pp. 380-1. Bentley, *Humanists and holy writ*, pp. 112-98.

4- Erasmus, *Novum Testamentum* 336A-338A; *Annotationes in Novum Testamentum*, LB, vol. VI, 335A-337C.

5- Erasmus, *Annotationes* 335C.

6- Marjorie O'Rourke Boyle, *Erasmus on language and method in theology* (Toronto: University of Toronto Press, 1971), pp. 3-31.

7- Erasmus, Annotations, 355A-C; *Apologia de 'In principio erat sermo'*, LB, vol. IX, 113B,E,F, 114A, 121D, 122D.

8- Erasmus, *Paraphrasis in evangelium Joannis*, LB, vol. VII, 499B-F.

9- Erasmus, *De duplici copia verborum ac rerum*, LB, vol, I, 3B.

10- Erasums, *Annotationes* 335C; Boyle, Erasmus on language, pp.24-6.

11- Erasmus, EE, vol. II, p. 325.

12- Erasmus, *De recta latini graecique sermonis pronunciatione dialogues*, ed. M. Cytowska, in *Opera omnia* ويشار إليها لاحقًا بالاختصار " :ASD) (Amesterdam North Holland, 1971), vol. I-4, p. 43.

13- Erasmus, *Ratio verae theologiae*, p. 185.

14- Erasmus, *De ratione studii*, ed. J. C. Margolin, ASD, vol. 1-2, p. 113.

15- Erasums, EE, vol. I, p. 410

16- Erasmus, *De ratione studii*, p. 113

17- Erasmus, *De pueris instituendis*, ed. J. C. Margolin, ASD, vol. 1-2, pp. 70, 48, 49, 66

18- Erasmus, *Lingua*, ed. J. H. Waszink, ASD, vol. IV-1A, p. 93. مقتبسًا Boyle, *Erasmus on language*, pp. 48, 39-44,

19- Augustine, *In evangelium Iohannis tractatus CXXXIV* 7.23, ed. R. Willems (Turnhout: Brepols, 1954), pp. 80-1.

20- Erasmus, *Hyperaspistes diatribae-adversus servvm arbitrium Martini Lutheri*, LB, vol. X, 1495D.

21- Erasmus, *Enchiridion militis christiani*, H, p. 34.

22- Erasmus, *Dialogus cui titulus, Cicemonianus, De optimo dicendi genere*, ed. P. Mensard, ASD, vol. 1-2, esp. pp. 636-48, 650, 656.

23- Erasums, *De recta ... pronunciatione*

24- Erasmus, *Enchiridion*, p. 96.

25- Erasmus, *Querela pacis*, ed. O. Herding, ASD, vol. IV-2, p. 63.

26- Erasmus, *Linuga*, p. 43.

27- Boyle, *Erasmus on language*, pp. 47-8, 53-5.

28- Erasmus, *Paraclesis*, H, pp. 144-5.

٢٩- *المرجع السابق*.

30- Erasmus, *Ratio verae theolgiae*, pp. 280, 179-80, 181, 182, 196-7, 284, 260, 262.

31- Erasmus, *Paraclesis*, pp. 141-2.

32- Erasmus, *Ratio verae theolgiae*, pp. 180, 193, 202.

33- Boyle, *Erasmus on language*, pp. 92-5.

34- Erasmus, EE, vol. III, p. 364.

35- Erasmus, *Paraclesis*, p. 149.

36- Erasmus, *Ratio verae theologiae*, p. 179

37- Erasmus, *Paraclesis*, pp. 242, 145.

38- Erasmus, 'Convivium religiosum;, in Colloquia, ed. L.E. Halkin, F. Beirlaire, R. Hoven, *et al.*, ASD, vol. 1-3, pp. 231-66.

39-Boyle, *Erasmus on language*, pp. 5-8.

40- Marjorie O'Rourke Boyle, *Rhetoric and reform: Erasmus' civil dispute with Luther* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983).

41- Marjorie O'Rourke Boyle, 'The chimera and the spirit: Luther's grammar of the will,' in *The Martin Luther quincentennial*, ed. G. Dünnhaupt (Detroit: Wayne State University Press for *Michigan Germanic Studies*, 1985), pp. 23-4. مقتبسة
عمل لوثر بعنوان Luther, *De Servo arbitrio*, in *Luthers Werke in Auswahl*, ed. O. Clemen, 6 vols. (Berlin: Walter de Gruyter, 1960), vol. IV, p. 229.

42- Richard Gawthrop and Gerald Strauss, 'Protestantism and literacy in early modern Germany,' *Past and present* 104 (1984), 31-43.

43- Boyle, 'The Chimera and the spirit', pp. 25-6. Luther, De servo arbitrio, pp. 195, 248; Rationis Latomianue confutatio, in D. Martin Luthers Werke, 58 vols. (Weimar: H. Bohlau, 1883-), vol. VIII, pp. 91, 119, 103.

44- Boyle, 'The chimera and the spirit', p. 27

٤٥-استخدم ثيودور دى بيز Théodore de Bèze فى ترجمته اللاتينية *Biblia Sacra* كلمة *sermo* مقتفيًا فى ذلك أثر جون كالفين John Calvin, Commentarius in evangelium Ioannis, in Opera quae supersunt omnia, ed. E. Reuss et al., Corupus reformatrourm 75 (Brunswick: C. A. Schwetschke, 1863-1900), vol. XLVII, cols. 1-3.

46- *Concilium tridentinum*, ed. Soceitas Goerresiana, 2nd edn, 13vols. (Freiburg: Herder, 1961), vol. V, pp. 91-2.

٤٧ - فيما يتصل بمصير المنهج التاريخى لإرازموس، انظر Bruce Mansfield, *Phoenix of his age: interpretations of Erasmus c. 1550-1750* (Toronto: University of Toronto Press, 1979); Mansfield, *Man on his own: interpretations of Erasmus c. 1750-1920* (Toronto: University of Toronto Press, 1992).

(٤)

تمثُّل "فن الشعر لأرسطو" فى إيطاليا فى القرن السادس عشر

دانييل يافيتش

كان أدباء القرن السادس عشر الإيطاليين أول من نشروا الفكرة القائلة بأنَّ فن الشعر لأرسطو نص يحتل موقعًا مركزيًا وتراثيًا فى النظرية الشعرية القديمة، وقد تمثَّل أحد الأساليب التى اتبعوها فى دمج صلة التناغم وعقدها ما بين عمل أرسطو النقدى وفن الشعر لهوراس، وهو النص الذى احتفت به أوروبا الغربية دونما انقطاع نسبيًا بوصفه خلاصة الفن الشعرى القديم. ويدافع فنسنتسو ماجى (ماديوس) Vincenzo Maggi (Madius) عن الرأى القائل بأنَّ رسالة هوراس إلى بيسوس Pisos تفيض من نبع فن الشعر لأرسطو. وواقع الأمر أنَّ ماجى ألحق تعليقًا على عمل هوراس بالذى أعده من تعليق على فن الشعر لأرسطو حتى يكشف ما قام به هوراس من "المحاكاة الذكية والخفية" لعمل الفيلسوف الإغريقى. وبالتالى فإنَّ هذه الصلة قد قُصد من ورائها توحيد رأيين مرجعيين فى الشعر، على قدر كبير من الاختلاف، ومن ثَمَّ منحهما سلطة أكبر.

ولقد كانت رؤية أرسطو للقصيدة الشعرية على أساس من متطلباتها الشكلية الداخلية أو الجوهرية رأيًا لا يعتنقه إلا الأقلية فى العالم القديم، فقد قيَّم معظم النقاد القدامى (ومن بينهم هوراس) قيمة العمل الشعرى وأثره على أساس من مقاييس خارجية تعود إلى الصدق والإخلاص، وليس من منطلق الدرجة التى يسهم من

خلالها الشعر فى تحقيق ما رأى أرسطو أنَّه شكل الشعر الخاص ووظيفته. أضف إلى ذلك أنَّ الاتجاه البلاغى لهؤلاء النقاد جعلهم مشغولين مسبقًا بالشروط التى يفرضها المستمعون، وليس كما انشغل أرسطو بتركيب البنى المتماسكة التى تبعث عواطف محددة لما تتمتع به من خصائص داخلية وموضوعية.(١) ولعل هذا يفسر لِمَ جرى إهمال مؤلَّف أرسطو فى العصر القديم. ووفقًا لما أشار إليه د. أ. راسل D. A. Russell فإنَّ تأثير أرسطو فيما يتصل بالموضوعات ذات الطابع الأدبى نتجت على نحو كامل تقريبًا من مؤلَّفه "البلاغة" Rhetoric(٢). ويبدو أنَّ نيوتولوموس أوف باريام Neoptolemus of Parium كان أحد المصادر الهيلينية الوسيطة التى انتقلت من خلالها الأفكار الأرسطية التى قد تكون قد شاعت عندئذ إلى هوراس. ومع ذلك فإنَّ الدارسين المحدثين (مع كامل الاحترام لماجى ومن تبعه ممن قاموا بعملية الدمج) لم يتمكنوا من إثبات استخدام هوراس لمؤلَّف أرسطو فى عمله النقدى بل إنَّهم كشفوا عن عدم توافق النظريتين.

وقد تأكد فى العصور الوسطى الوضع الهامشى الذى احتله عمل أرسطو النقدى فى الفترة المتأخرة من عهد القدماء. فقد قوبلت ترجمة ويليام أوف موربيك William of Moerbeke الدقيقة إلى اللاتينية بتجاهل تام، غير أنَّ انكسار الضوء على هذا العمل تجسَّد فى التعليق الوسيط على فن الشعر Middle Commentary on the Poetics لابن رشد Averroes، من ترجمة هرمان الألمانى Hermann the German فى ١٢٥٦. فقد حوَّل تفسير أرسطو للمأساة بوصفها فن المديح (وهدفها الحث على الفضائل)، وللملهاة بوصفها فن اللوم (وهدفها توبيخ الرذائل) إلى عمل يتفق بقدر أكثر من اليسر مع المفاهيم القائمة حول الأساليب البلاغية والأغراض الأخلاقية للشعر. وواقع الأمر أنَّ إعادة تقديم نظرية أرسطو الشعرية فى إطار أخلاقى بلاغى، الأمر الذى أثرت هذه النظرية به على المفاهيم السائدة للشعر فى القرن السادس عشر، كان داعيًا لنشر تعليق ابن رشد على فن الشعر لأرسطو وإعادة

طباعته واستقراره جنبًا إلى جنب مع الترجمة اللاتينية لنص أرسطو لمترجمه جيورجيو فالا Giorgio Valla (وهى أول ترجمة تنشر)، وطبعة آلدين Aldine للأصل اليونانى سنة ١٥٠٨[٣].

ومع استعادة اللغة اليونانية خلال القرن الخامس عشر وبث الحيوية فى النصوص اليونانية الأصلية، لم يعد الإيطاليون يعتمدون على انكسار أضواء القرون الوسطى على عمل أرسطو. فقد تم نقل مخطوطات نص أرسطو اليونانى ولاقت انتشارًا وخضعت للدراسة فى إيطاليا بحلول سبعينيات القرن الخامس عشر. ومع ثمانينيات القرن أو بعد ذلك بقليل أشار آنجلو بوليتسيانو Angelo Poliziano إلى فن الشعر فى محاضراته بالجامعة، وكذلك إرمولاو باربارو Ermolao Barbaro من قبله. وواقع الأمر أنَّ بوليتسيانو وضع يده على بعض آراء أرسطو عن المحاكاة فى تأملاته حول الملهاة فى بداية تعليقه على آندريا[٤] Andria لتيرانس Terence. ولكن على الرغم من توافر النص اليونانى، وفى نهاية المطاف توافر ترجمة جيورجيو فالا اللاتينية فى سنة ١٤٩٨ (وهى ترجمة ناقصة ولا يعتد بها كثيرًا)، فإنَّ الأدلة تشير إلى أنَّ نظرية أرسطو لا تحمل قيمة أو ارتباط له وزنه لقرائها. ومن الأمور الدالة نجد أنَّ القدر الأكبر الذى يدين به عمل جيورجيو فالا النقدى عن الشعر De poetica (والمخصص أغلبه للأوزان الشعرية) هو لفن النحو لدايوميديس Diomedes' Ars grammatica وليس لعمل أرسطو الذى استشهد به فالا فى مناسبات محدودة وأغلبها استشهادات تدور حول آرائه عن أصول الدراما.[٥] وحتى بعد أن نشر آلدوس Aldus النص اليونانى فى سنة ١٥٠٨ (كجزء من مجموعة تحمل عنوان Rhetores graeci!) فإنَّها لم تترك إلا أقل تأثير. ولا شك أنَّ فن الشعر لأرسطو لم ينَّح جانبًا ولم يلقَ تجاهلا كاملا فى إيطاليا مثل ما كان الحال فى أنحاء أخرى من أوروبا ويشير خوان لويس فيف Juan Luis Vives فى هذا الصدد إلى ما لا يعد رأيًا منفردًا، وذلك فى معرض كتابه De disciplinis (١٥٣٦): "إنَّه عمل لا يثمر ثمارًا طيبة فى

الأغلب الأعم، إذ إنَّه مستغرق بأكمله فى ملاحظة القصائد القديمة، وفى تلك الأمور الدقيقة التى يبدو فيها أهل اليونان فى أعلى درجات الخبث وانعدام الكفاءة". غير أنَّ الاهتمام بعمل أرسطو النقدى بدأ ينمو ما إن اكتسب الإيطاليون معرفة أفضل بالمآسى الإغريقية. ولا يعد من قبيل المصادفة أن يترجم آليساندرو دى باتسى Alessandro de' Pazzi، وهو أول من قدم ترجمة لاتينية يعتمد عليها نسبيًا لفن الشعر (وضعها فى ١٥٢٤، ونشرها فى ١٥٣٦)، مسرحيات سوفوكليس Sophocles ويوريبيديز Euripides.

وقد ساعدت ترجمة باتسى على سهولة الحصول على نص أرسطو ولكنها لم تسهم فى تقديمه بقدر كبير من الوضوح، ويشير جيوفامباتيستا جيرالدى سينتيو Giovambattista Giraldi Cintio فى إهدائه لمأساته الأولى (1541) Orbecche (ونناقش فيما يلى استخدامه لفن الشعر) إلى غموض النص وصعوبته لمن قرأه من معاصريه. ويكتب جيرالدى متجاوزًا غموض أرسطو الذى يمثل سمة من سمات عمله أن العمل "يظل محيرًا ومعتمًا بحيث يبذل القارئ جهدًا كبيرًا لفهم تعريف المأساة"[٦]. ولقد كانت هذه هى اللحظة التى ظهر عندها أول تفسير ممتد لفن الشعر وتفتتح محاضرات Bortolomeo Lombardi عن فن الشعر فى بادوا فى ١٤٥١، وهى المحاضرات التى أكملها Vincenzo Maggi (الذى كان يلقى محاضرات هو أيضًا عن النص فى فيرارا فى ١٥٤٣) سلسلة من التفسيرات وإعادة ترجمة قام بها أساتذة متخصصون فى دراسة الفلسفة الأرسطية فى بادوا. وبظهور شروح Explicationes لفرانشسكو روبورتللو Francesco Robortello فى عام ١٥٤٨، وهو أول تعليق يتم نشره، فإنَّ دفعة من الاهتمام الحقيقى بفن الشعر لأرسطو أصبحت واقعًا ملموسًا. وقد جاءت ترجمة برناردو سيجنى Bernardo Segni الإيطالية لعمل أرسطو النقدى فى عام ١٥٤٩م فى إثر تعليق روبورتللو، وتبع ذلك سلسلة من التعليقات المنافسة التى تشير إلى تمثُّل نظرية أرسطو والإسهام فى ميدانها فى النصف الثانى من القرن

السادس عشر: فهناك شروح للومباردى وماجى فى ١٥٥٠م، وتعليقات Commentarii بيترو فيتورى Pietro Vettori فى ١٥٦٠م، والتعليق الإيطالى لكاستلفرتو Castelverto فى ١٥٧٠م.(٧) كما تنعكس الأهمية المرجعية التى بدأ فن الشعر يكتسبها فى الجدل الأدبى فى منتصف القرن، فنجد ذلك على سبيل المثال فى عمل أغفل اسم كاتبه هو Giuditio sopra la tragedia di Canace e Macareo والمنشور فى لوكا فى ١٥٥٠م. وقد أطلق هذا الجدل ضد مؤلَّف سبرون سبرونى Sperone Speroni، Canace (وضعه مؤلفه فى عام ١٥٤٢م)، لعدم التزامه بقواعد المأساة التى وصفها أرسطو، سلسلة من الصراعات الأدبية الإيطالية فى النصف الثانى من القرن السادس عشر حيث دار الجدل الرئيسى حول مدى الالتزام بالقواعد التى وردت فى كتاب فن الشعر (٨).

وعلى الرغم من أنَّ قيمة كتاب فن الشعر لأرسطو ومرجعيته، وهما السمتان اللتان بدأ هذا العمل ينعم بهما، يتصلان بحقيقة أنَّ منهج أرسطو وأساليبه تتوافق والاتجاهات الجديدة لبعض النقاد والكتَّاب الإيطاليين. فقد نشأ مع ذلك جهد ملحوظ لاستيعاب رأى أرسطو فى الشعر فى المفاهيم السائدة عن هذا الفن. وقد تطلب ذلك تقليص أو مجرد تجاهل الفوارق ما بين الاهتمامات الأخلاقية البلاغية المسبقة، التى صبغت نظرية الشعر بصبغتها فى منتصف القرن، فى صلتها بالاهتمامات المختلفة التى أولاها أرسطو للجوانب الشكلية والداخلية للقصيدة. وقد تمثل أحد الأساليب فى دمج توجيهات أرسطو مع توجيهات هوراس فى مؤلَّفه فن الشعر، وهو العمل الذى لم يزل المصدر الرئيسى للتنظير الشعرى فى هذا العصر. وكما أثبت فاينبرج Weinberg وآخرون، أدى هذا الدمج إلى الإضرار بوحدة فن الشعر لأرسطو حيث جرى عزل الجوانب الوصفية للمأساة، فضلا عن بعض المفاهيم مثل الوحدة والاحتمال، هى مفاهيم جمع بينها أرسطو، وذلك كى توازى جوانب مختلفة من عمل هوراس النقدى الذى نظمه شعرًا، وقد نتج عن ذلك أن فقدت النصوص الأرسطية

معانيها الأصلية.(٩) وقد تركت التوجهات البلاغية لمن قاموا بعملية الدمج، وقد كان همهم الأول فيما يتعلق بصلة القصيدة وأثرها على المستمعين – أثرها على تفسيراتهم للمفاهيم الأرسطية، كما سهلت من جهودهم فى إحلال التصالح مع قواعد هوراس. فعلى سبيل المثال، عدَّل المفسرون من دعوة أرسطو لقيام الاحتمالات ما بين الأحداث [eikos]، وهو مفهوم يتصل بالترتيب المنطقى ووضوح الحبكة، فقدَّموه على أنَّه أحد متطلبات مشابهة الواقع verisimilitude، وهى فكرة تتصل بالعلاقة ما بين الشاعر ومعتقدات مستمعيه. ونرى الجهود المبكرة للتوصل إلى أوجه التوازى ما بين هوراس وأرسطو، بادية مبكرًا فى مؤلَّف فرانشسكو بيديمونتى Francesco Pedemonte، بعنوان Ecphrasis in Horatii Flacci Artem poeticam (١٥٤٦) حيث تعقد الصلة بين ما يدعو إليه أرسطو من احتمال ومقولة هوارس "إنَّ الرواية الخيالية التى ترمى إلى إثارة اللذة يجب أن تكون قريبة الصلة بالحقيقة (Ars Poetica 338). وعندما يستفيض روبورتللو فى شرحه لمفاهيم أرسطو عن المحتمل والضرورى، فإنه هو الآخر يساوى ما بين الاحتمال ومشابهة الواقع " Secundum verisimile " الذى يربطها لما يتطلبه فى المقام الأول من اكتساب ثقة الجمهور.(١٠) فإذا ما أردنا أن نتحرى العدالة فى نظرتنا لمعلقى القرن السادس عشر، فإن ما أراده أرسطو بمبدأ الاحتمال لم يكن مقطوع الصلة تمامًا بالأفكار البلاغية التى تدور حول ما يجوز وما يحتمل التصديق، ومن المميز أنه أراد لعنصر الاحتمال هذا أن ينطبق أساسًا على المنطق الخاص ببنية الحبكة وترابطها، ولقد كان ذلك المعنى الأول الذي غفل عنه المعلقون.

وقد جرى على نحو مماثل تعديل المكونات الكيفية الأربعة للمأساة :muthos، ethos، dianoia، lexis (وهى: الحبكة والمحاكاة والفكر والتعبير الشعرى) كى تتسق والاتجاه البلاغى أو التعليمى. فعلى سبيل المثال نجد أن الـ Ethos الذى يستخدمه أرسطو بمعناه الفنى فى الفصل الخامس عشر (1450b.8-10) ويشير إلى نوع

الاختيار الذى يقوم به الفرد (وهو الاختيار الذى يؤهله أن يكون رجلا أو امرأة أو عبدًا صالحًا) يترجمه معلقو القرن السادس عشر بكلمة "الأخلاق" اللاتينية (costume) و(mores) الإيطالية، ولذلك فإن المصطلح يكتسب معنى "سمات الشخصية" من عمر وجنس وجنسية وطبع. أى أنَّ (costume/mores) أصبحت أقرب فى معناها إلى ethos كما وردت فى مؤلف "البلاغة" لأرسطو (3.7.1408a25-29) منها لاستخدامها كعنصر من عناصر المأساة حيث تشير دائمًا إلى الاختيار. فإذا ما أخذنا فى اعتبارنا فضلا عن ذلك رغبة معظم المعلقين أن يروا فى "فن الشعر" ما يؤيد مفهومهم للشعر بوصفه وسيلة للتأديب الأخلاقى، فإننا نجدهم قد أثبتوا أنَّ أرسطو يشاركهم رأيهم القائل بأنَّ الشعر يخدم الغرض الأخلاقى من خلال الكشف عن الشخصية. ولذلك يرتبط ethos برسم الأنماط الأخلاقية النموذجية[١١] ونتيجة لذلك اتجه المعلقون لتأكيد اهتمام أرسطو برسم الشخصية وفقًا لمفاهيم يقبلها الجميع فيما يتصل بالسلوك الأخلاقى أو الـ harmotton وهو ثانى المعايير الأربعة التى يطالب أرسطو بتوافرها فى الـ Ethos (at 54a22). وحتى كاستلفرتو الذى عارض بعناد الفكرة القائلة إنَّ أرسطو دعا لتقديم الشخصيات النموذجية، اعتبر مصداقية الشخصيات على درجة كبرى من الأهمية وخصص نقاشا مطولا للالتزام بالـ convenevolezza (وهى ترجمته لـ harmotton) وخاصة فى تقديم شخصيات النساء[١٢].

وقد قدم مفهوم التطهر (كاثارسيس) لهؤلاء الذين يرغبون فى الوصول إلى وظيفة أخلاقية فى نظرة أرسطو للشعر مجالا واسعا. وخاصة وأنَّ أرسطو ترك هذا المفهوم نهبًا للتفسير. ويُبدى ستيفن هاليول ملاحظة فيما يتعلق بتعريف القرن السادس عشر للتطهر.

سواء اتجه الاهتمام إلى اكتساب القوة أو استحضار المقاومة فى وجه ضربات القدر، كما هو الحال عند روبرتللو، أو إلى تقديم المأساة لدرس أخلاقى يستقر فى

وعى المتلقى، كما هو الحال عند سنجى Segni وجيرالدى Giraldi، أو إلى الشفقة والفزع بوصفهما وسيلة تساعدنا فى اجتناب مشاعر أخرى تتسم بالخطر (الغضب، الشهوة، الطمع، ... إلخ) مثل ما هو الحال عند ماجى وآخرين ففى كل هذه الحالات يبرز أثر مباشر وواضح تترتب عليه نتائج على نحو لم يكن لأحد أن يتصور أصله فيما قصد إليه أرسطو (١٣).

وقد أفاد مفهوم التطهر فى تأييد أنه بالنسبة لأرسطو كما هو بالنسبة لكثير من القراء فى القرن السادس عشر، فإنَّ هدف الشعر يتمثل فى حث قرائه لسلوك أو لعدم سلوك مسلكًا بعينه. ومع ذلك فإنَّ صبَّ "فن الشعر" فى قالب القراءات المعنية بالتطهر قد لقى معالجة مبالغًا فيها على يدىّ برنارد فاينبرج Bernard Weinberg وغيره من مؤرخى الأدب. وواقع الأمر أنَّ ما يطلق عليه تشويه نظرية أرسطو بحيث تتسق والنظرية الشعرية الأخلاقية البلاغية السائدة واعتبار هذا التشويه أكثر السمات المميزة لاستقبال نظرية أرسطو فى العهد المتأخر من عصر النهضة يُنسبان إلى الأثر الذى خلفه كتاب فاينبرج History of Literary Criticism in the Italian Renaissance ومن وجهة النظر المقارنة، فإن تجديدات النظرية فى العهد المتأخر من عصر النهضة لم يلقَ إلا اهتمامًا ضئيلا، وهى التجديدات التى صاحبت تمثل كتاب "فن الشعر". وتتمثل أهم هذه التطورات فيما أضافه كتَّاب القرن السادس عشر ومنظروه على نظرية أرسطو فى المأساة بهدف استكمال التعريف بها وتمييز الأنواع الشعرية ذات الصلة. وقد اتفقوا على أنَّ هذا النظام الشامل للأجناس الأدبية قد سبق ووضع أرسطو تصورًا له، بينما كانوا هم أول من أبدعه فى واقع الأمر. وقد اكتسب مؤلف أرسطو انتشارًا ومرجعية فى العقود الوسطى من القرن السادس عشر، وذلك لأن منهجه واتجاهه كانا متناسبين تمامًا للحاجة الجديدة لفهم الشعر على أساس شكل الأجناس المختلفة ووظائفها.

ويضلل سبنيجارن(١٤) Spingarn وفاينبرج Weinberg قراءهما فيما كتباه عن تاريخ عصر النهضة الإيطالى بالإشارة إلى تأكيدهما أنَّ تنظير الإيطاليين حول

الأنواع الأدبية والذى ظهر فى العقود الوسطى من القرن السادس عشر يعود مباشرة إلى استعادة كتاب فن الشعر لأرسطو وتفسيره. غير أنَّ هناك من الأسباب القوية ما يدعو للاعتقاد أنَّ الحاجة الجديدة لتصنيف الشعر وتعريف أنواعه هى التى أدت لهذا الاهتمام غير المسبوق بفن الشعر. ولقد كان رأى فاينبرج القائل بأن تطوير نظرية النوع الأدبى (أو النظرية الشعرية بأسرها) هو نفسه تاريخ استعادة أرسطو مؤثرًا على نحو خاص. فقد عزز المفهوم الخاطئ بأنَّ نظريات الأجناس الأدبية ورسم الحدود لها صاحبتنا دائمًا، وأنَّ جهود القرن السادس عشر لتعريف الأنواع المختلفة وتأمل الأنواع المختلفة كان استمرارًا لتقليد وليس تطورًا جديدًا، كما هو فى حقيقة الأمر.

ولقد كان لعمل أرسطو أثر واضح وفى بعض الأحيان حاسم على نظرية الجنس الأدبى فى بداياتها المبكرة، غير أنَّ ذلك لا يعنى أنَّ كتاب فن الشعر يعود إليه الفضل فى تكوين هذه النظرية، إذا لا يجب أن يغيب عن أذهاننا أنَّ كتاب فن الشعر لا يمثل النظرية المنتظمة للجنس الأدبى التى أسقطها معلقو والقرن السادس عشر ومفسروه تدريجيًا عليه. فأرسطو يقدم بعض العناصر لبناء نظرية لتصنيف الأجناس الأدبية، غير أنَّ تلك النظرية المنتظمة لم يُنشئها بنفسه قط. وتذكرنا الدراسات الحديثة لفن الشعر أنَّه عدا تحليل أرسطو للمأساة، فإن عمله لا يحوى إلا أقل القليل من التنظير الخاص بالأجناس الأدبية فضلا عن ضآلة هذا القدر من التنظير.(١٥) فإذا كانت النظرة السائدة لنص أرسطو منذ منتصف القرن السادس عشر ترى فيه نظرية للأجناس الأدبية أكثر شمولا، فإن ذلك يعود إلى رغبة المفسرين الأوائل فى قراءة نظام متطور كامل فى النص اليونانى، وهو ما لم يقدمه أرسطو أو فى تطوير تحليل شامل للأجناس التقليدية من النص، وقد استُخدمت مقدمة أرسطو فى صدر كتابه فيما قاله عن تميز الأنواع المختلفة للمحاكاة من خلال وسائلها وأهدافها، وأشكالها، وما قدمه من نقاش مختصر حول الأهداف والأشكال، بوصفها جدولا للأجناس تحتل فيها المأساة

والملحمة والملهاة مواقع بارزة، ولكنها يمكنها أن تستوعب أيضا أجناسا تجاهلها أرسطو ولم تكن معروفة له.

ولننظر على سبيل المثال لتصنيف أرسطو لأشكال التقديم فى بداية الفصل الثالث (48a20). ويحفظ ريتشارد يانكو فى ترجمته درجة من تعقيد الأصل:

ونجد أيضًا أنَّ هناك وجهًا آخر للاختلاف بين هذه [الأنواع] يتمثل فى الأسلوب الذى من خلاله نستطيع أن نقدم هذه الأمور؛ إذ يُمكن استخدام الوسائط نفسها لتقديم أشياء بعينها سواء (١) بالرواية، إما (أ) باستخدام ضمير الغائب كما فعل هوميروس، أو (ب) أن نستمر فى استخدام ضمير المتكلم ولا نبدله، أو (٢) بتقديم الجميع فى أفعالهم أو أنشطتهم[١٦].

وليس واضحًا ما إذا كان التصنيف الذى وضعه أرسطو ثنائيًا أم ثلاثيًا، غير أنَّه منذ البداية المتمثلة فى تعليق روبرتللو فى عام ١٥٤٨م، أصبح التصنيف الثلاثى أى ظهور ثلاثة أشكال للمحاكاة: الشكل المسرحى، والشكل الروائى، والشكل الذى يزاوج ما بين الاثنين، هو التصنيف السائد بين مفسرى القرن التاسع عشر. كما افترض روبرتللو أنَّ النمط الروائى الخالص ممثل فى إيقاع الديثيرامب (قصائد الحماسة والعواطف الجياشة)، على الرغم من أنَّ أرسطو لم يذكر شيئًا البتة عن هذا اللون من الإيقاع الشعرى فى تلك السطور أو فيما يليها. وقد نتجت إساءة قراءة نص أرسطو – التى عارضها ماجى بقوله إنَّ أرسطو تجاهل الديثيرامب – من أنَّ روبرتللو ومن جاء بعده من المفسرين اتخذوا من ملاحظات أرسطو المختصرة ما يعزز ملاحظات أفلاطون فى السفر الثالث من الجمهورية عن الاختلاف ما بين diegesis والمحاكاة.[١٧] ولم يمنع اختلاف أفلاطون فى توجهاته وآرائه روبرتللو من دمج الرأيين خاصة وأنَّه افترض أنَّ أرسطو دأب على أن ينسب لنفسه أفكار أستاذه الكبير. وقد قدم أفلاطون الديثيرامب بوصفه مثالا للـ diegesis الخالص عندما صنَّف المحاكاة

إلى ثلاثة أنواع. ولذلك فإنَّ روبرتللو يفترض أنَّ الشكل الروائى الخالص الذى لم يذكره أرسطو يشير إلى الديثيرامب.[١٨] وتتسم عبارات أرسطو فى كثير من الأحيان بالعمومية، أو عدم اللجوء للتصريح المباشر، أو اللجوء إلى الحذف على نحو يُحتمل معه ويُقصد به إدراج معانٍ من الواضح أنَّ هذه العبارات لا تعنيها. ففى العبارات الواردة فى الفصل الثالث، والمذكورة أعلاه، بلغ النص درجة من اللبس تسمح بقراءته كجانب من جهد أولى لإقامة جدول للأجناس يسمح باستيعاب الأنواع المختلفة من الشعر التى أبدعها شعراء اليونان، فى حين أنَّه يبدو أنَّ أرسطو قصد إلى تضييق بؤرة بحثه فى المحاكاة الخاصة بالفعل الإنسانى. ومن المؤكد أنَّ أرسطو يقدم بالفعل فى الفصول الثلاثة الأولى عناصر لبناء نظرية أجناس أكثر شمولا. غير أنَّ الحاجة تنشأ لتمييز ما قاله أرسطو فى هذه الفصول فى اختلافه عن هذا الضرب من التنظيم الذى فرضه القراء الإيطاليون فى عصر النهضة المتأخر عليها.

وقد أبدى هؤلاء القراء احترامهم لتحليل أرسطو للجوانب النوعية للمأساة وهى أربعة جوانب من ستة جرت مناقشتها فى الفصول من السادس إلى العشرين: الحبكة وبناء الشخصيات والفكر والمعجم بوصفها وسيلة لتعريف السمات الأساسية للجنس الأدبى، وقاموا بتوظيفها فى أغراضهم لتعريف الأجناس التى تجاهلها أرسطو أو مر عليها مرورًا عابرًا. وقد كانت الملهاة أوَّل الأجناس الأدبية التى تعرضت لهذا النوع من التحليل. فكما يذكرنا معلقو القرن السادس عشر مرارًا وتكرارًا، فإنَّ أرسطو لم يترك تعريفًا ذا بال للملهاة، أو أنَّه قدمه وفاء بوعده فى بداية الفصل السادس ثم ضاع بعد ذلك. كل هذا لم يمنع روبرتللو Robortello أو جيرالدى Giraldi أو تريسينو Trissino أو ريتشوبونى Riccoboni الذى جاء من بعدهم من أن يقدموا توقعاتهم، كلٌّ بأسلوب مغاير، لما تصوروا أنَّه التعريف الأرسطى الكامل المحتمل. وقد ألحق روبرتللو القواعد التى وضعها للملهاة، وهى أولى المحاولات التى نشرت لإعادة بناء التعريف الأرسطى (فى ١٥٤٨)، ألحقها بتعليقه على فن الشعر يصحبها

"شروح" مشابهة عن الهجاء وشعر الحكمة والمراثى.(١٩) وبينما اعتمد روبرتللو فى بعض الأحيان على بعض الأفكار العامة عن الملهاة المستقاة من مؤلَّف دوناتوس Donatus الملهاة De comoedia وبعض المصادر القديمة الأخرى، فإنَّ الاختلاف الرئيسى بين القواعد التى وضعها للملهاة وما ذُكر عنها من قبل فى التعليقات التى تدور حول كتابات تيرانس Terence يكمن فى التحليل الذى قدمه للجوانب النوعية للملهاة، والذى يعد نقلا فى قالب مختصر لتحليل أرسطو لحبكة المأساة وشخوصها وفكرها ومعجمها (أما ملاحظات روبرتللو عن الجانب النوعى الخامس، ألا وهو المنظر، وهو ما لم يذكره أرسطو، فقد استقاه من فيتروفيوس Vitruvius). وبالمقارنة بنقاط الاختلاف المختصرة بين المأساة والملهاة مما وضعه النحاة القدماء، فإنَّ هذا الاستخدام لتحليل أرسطو النوعى سمح بقدر أكبر من المقارنة المنهجية بين الجنسين، وقد بدا ذلك واضحًا فى دراسات روبرتللو عن الاختلافات التى تتخذها الحبكة والشخصيات والمعجم فى الملهاة عند مقارنتها بالمأساة. أضف إلى ذلك أنَّ الأولوية والخصوصية التى أولاهما روبرتللو فى تحليله لحبكة الملهاة، متأثرًا فى ذلك بتقديم أرسطو عنصر الحبكة على ما عداه، قد بدأ بالفعل فى تقديم المغزى الخاص بالآليات الداخلية للملهاة ومن ثمَّ تقديم شكلها الذى تتميز به والذى لا نجده فى المناقشات السابقة عن الملهاة التى اعتمدت على كتابات تيرانس(٢٠).

ويُعد الـ trattatelo الذى وضعه روبرتللو عن الكوميديا مثالا لأسلوب يوضح كيف يمكن لتحليل أرسطو النوعى للتراجيديا أن يمتد ليُستخدم فى تعريف الأجناس الأدبية التى تجاهلها أرسطو سواء التقليدية منها أم الحديثة. ولذلك فإنَّنا نشهد إرساء قواعد جديدة الأجناس الجديدة مثل الـ romanzo والـ novella فى الفترة ما بين خمسينيات وسبعينيات القرن السادس عشر، فضلا عن قواعد الأجناس التقليدية التى لم يلق أرسطو لها بالا مثل الحوار.(٢١) وحتى إذا راجعنا الصورة التى قدمها أرسطو للملحمة بوصفها الجنس الأدبى الآخر الذى قدم له تعريفًا فى فن الشعر إلى جانب

تعريفه للتراجيديا، فإنَّ مفسرى القرن السادس عشر قاموا باستكمال تلك الصورة، فالفصل يُنسب إليهم لتطوير مادة الفصلين الثالث والعشرين والرابع والعشرين (راجع "نظرية الملحمة الإحصائية" فى هذا المجلد)، وقد ساد الاعتقاد فيما بعد أنَّ هذين الفصلين القصيرين يشكلان نظرية مكتملة للملحمة.

وتعكس عملية وضع قواعد أنواع الشعر القديم والجديد حاجة ملحة لرسم خريطة الخطاب الشعرى وإخضاعها للتنظيم. وقد اكتسب كتاب فن الشعر لأرسطو، كما أشرنا من قبل، درجة غير مسبوقة من الأهمية وذلك تحديدًا لأنَّ منهج الكتاب واتجاهه يناسبان على نحو بارز الحاجة الجديدة لتعريف الشعر من حيث أجناسه المتعددة ووظائفه وأوجه الاختلاف بين هذه الحقائق. غير أنَّ القيمة الجديدة التى اكتسبها عمل أرسطو تعود أيضًا إلى حاجات ثقافية أخرى ساعد على تحقيقها، يتمثل إحداها فى الحاجة للانفصال عن إلغاء ما يمكن الإشارة إليه بنظرية الشعر التى تتمركز حول المؤلف الفطحل والنابعة عن المذهب الإنسانى لعصر النهضة. فإذا ما أخذنا فى الاعتبار مركزية المحاكاة فى النظرية الشعرية الإنسانية فى القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، فإنَّ الأجناس الشعرية المختلفة كانت عادة ما تُعرَّف من حيث صلتها بالمؤلفين القدامى، الذين يعدون الممارسين البارزين وتعد أعمالهم النماذج المثلى لهذه الأجناس. وعادة ما كان يُطلب من المؤلفين الذين يطمحون لكتابة ملحمة شعرية أو كوميديا أو أى جنس شعرى معترف به أن يحاكوا مؤلفًا أو اثنين من المؤلفين الفطاحل فى هذا النوع أو ذاك. وقد كان يكفى ذكر اسم المؤلف ذائع الصيت فى مجاله للإشارة إلى قواعد الجنس الأدبى الذى يمثله، فيُذكر اسم فيرجيل فى مجال الملحمة، وتيرانس فى الكوميديا، وهوراس فى الهجاء.

وقد وسعت قواعد الأجناس الأدبية التى ظهرت فى منتصف القرن السادس عشر على نحو واضح من التحديد الضيق لفنون الشعر وذلك بصياغة قواعد لاتعتمد على مثل واحد لمؤلف فطحل، بل تعتمد على الممارسة فى مجال هذا الجنس الأدبى

عبر الزمن. ولا يعنى ذلك أنَّ الفنون الخاصة بأجناس بعينها لم تعد تستلهم ممارسات الفطاحل، وإنَّما اتجهت للإشارة لعدة مؤلفين والإشارة إلى أعمالهم لتقديم أمثلة لسِّمات خاصة لأحد الأجناس الأدبية وليس للجنس الأدبى عامة.

ويوّضح العمل الرائد لجيرالدى سينتيو G.B. Giraldi Cintio والمعنوَّن Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie (والمنشور فى ١٥٥٤، ويعود تأليفه إلى ما قبل ذلك فى ١٥٤٣) توضيحًا ضافيًا كيف أدى إرساء القواعد هذا إلى التوسيع من مجال الأدب الرسمى الذى قام على أساس من نظرية المحاكاة الشعرية، وكما يشير العنوان فإنَّ جيرالدى يؤسس للكوميديا وكذا التراجيديا، وهو يحاكى أرسطو فى منهجه هذا، فيتناول الحبكة والشخصيات والأفكار والمعجم لكل نوع على حدة وعلى نحو متزامن. وفى كثير من الأحيان يبدأ سينتيو صياغته لمعايير السِّمات النوعية للتراجيديا والكوميديا، مكرسًا معظم مناقشاته للحبكة، بتقديم قواعد يوصى باتباعها اقتبسها من فن الشعر. غير أنَّ سينتيو يضع هذه التوجيهات على نحو منتظم لتشمل نماذج من الممارسات اللاحقة لأرسطو، ولا تقتصر على أعمال الرومان بل تتخطاها لأعمال المحدثين، الأمر الذى يوسع فى نهاية الأمر من توصيات أرسطو الأصلية. ونلحظ فيما أرساه جيرالدى من قواعد للتراجيديا بصفة خاصة تعديلا لمبادئ أرسطو؛ كى تستوعب الحاجات الحديثة وتبرر على نحو خاص ممارسة جيرالدى المسرحية. ولا يتسع المجال لمناقشة هذا التعديل تفصيلا. غير أنَّ جيرالدى على سبيل المثال يدعو لاستخدام الحبكات المؤلَّفة بديلا عن الحبكات التاريخية، ثم يدعى أنَّ أرسطو أيضًا رأى أنَّ الحبكات غير المعروفة تلقى نصيبًا أكبر من الرضا وعندئذ يصبح واضحًا أنَّ جيرالدى يراجع ما قاله أرسطو كى يتطابق وحاجته الخاصة.[٢٢] وقد ألَّف جيرالدى تسع تراجيديات، وقد تمثلت إحدى إسهاماته المبكرة فى مجال المأساة فى كتابة تراجيديات مؤلَّفة الحبكات، فحبكات مسرحياته جميعها عدا حبكتين من تأليفه. ولعل أهم ما قام به من تجديد يتمثل فى

كتابة تراجيديات لها نهايات سعيدة، فقد اختتمت تسع من تراجيدياته بنهايات سعيدة. ولذا فلا عجب أن نجده يوصى بكتابة التراجيديا "a lieto fine" فى كتابه Discorso. وبينما يقر جيرالدى أنَّ أرسطو على حق فى اعتراضه على النهايات السعيدة للتراجيديات؛ لأنَّها بذلك تخضع لضعف المشاهدين وجهلهم، غير أنَّه يرى أيضًا أنَّ حبكات التراجيديات التى تختتم بنهايات سعيدة تتسم على نحو خاص بعامل التعرف الذى يقدره أرسطو فيقول عنه "إنَّ أكثر ما يستحق الإطراء هو الانتقال من الأقدار السيئة إلى السعادة".[٢٣] وما قاله أرسطو فى مجال تقييمه لأنواع التعرف فى الفصل السادس عشر من فن الشعر يشير إلى أنَّ أفضل أنواع التعرف هو ما ينبع من الأحداث نفسها، حيث يُنتِج العجب والدهشة بأساليب قائمة على الاحتمال، ومثال ذلك مسرحية سوفوكليس أوديب ومسرحية إيفيجينيا [1455a16]. ويكتفى جيرالدى بإيراد مثال لمأساة إيفيجينيا فى تاوروس التى تنتهى نهاية سعيدة، ليستنتج أنَّ أرسطو يُعلى من شأن التعرف الذى يحوِّل الأقدار السيئة إلى السعادة.

ومن الواضح أنَّ جيرالدى يسعى لنيل دعم أرسطو، حتى وإن تضمن ذلك قراءة جزئية لفن الشعر؛ لأنَّه بتقديمه توصيات باختراع الحبكات وإيراد النهايات السعيدة على أساس من اتفاقها وتوصيات أرسطو، فإنَّه يستطيع أن يقدم نظريته المستحدثة وممارسته لكتابة التراجيديا لتبدو أكثر التزامًا بالقواعد السائدة، وقد لاتتيح قواعد أرسطو الخاصة بالتراجيديا متسعًا لتقبل المزيد عند إعادة صياغتها، غير أنَّ من المهم أن نلاحظ تكييف جيرالدى لأفكار أرسطو لتلائم التعديلات الجديدة التى اقترحها لكتابة التراجيديا دون أن يشوه هذه الأفكار يمنعنا من التعرف عليها. أضف إلى ذلك أنَّ فن الشعر احتوى النظرية الوحيدة التى يمكنها أن تقدم الرخصة لجيرالدى فيما قدمه من إرشادات وضعها لتأليف التراجيديا والكوميديا، وذلك لأنَّها النظرية القديمة الوحيدة التى تقدم قواعد خاصة بالأجناس الأدبية تتخطى القواعد العامة التى

وضعها نص أو نصان سائدان يستعين بهما المحكمون فى مجال الآداب ممن عاصروا جيرالدى لنقد كل جنس على حدة.

وعندما وجه أحد هؤلاء النقاد المحافظين نقدًا عنيفًا لتراجيديا جيرالدى دايدن Didone لأنها لا تحاكى Oedipus tyrannus التى يُفترض أنها نموذج للمأساة التى يفضلها أرسطو، جاء رد جيرالدى فى خطاب مؤرخ فى عام ١٥٤٣، ومرسل إلى دوق إركول الثانى بفيرارا Duke Ercole II of Ferrara؛ ليشير إلى أنَّ خصمه مخطئ فى افتراضه أنَّ القواعد الأرسطية مشتقة من نص أساسى واحد. "فعلى الرغم من التقدير البالغ الذى يكنه أرسطو لـ Oedipus tyrannus، فإنَّه أبدى من التقدير لتراجيديات أخرى على نحو يجعله يدخلهم فى اعتباره عندما صاغ القواعد والقوانين لتأليف التراجيديا على النحو الأفضل"، ويعترف جيرالدى أنَّ مسرحية دايدن تختلف عن Oedipus، غير أنَّها مثال شرعى للجنس الأدبى فضلا عن تراجيديات يوريبيديز Euripides أو الرومان الذين عدلوا هم الآخرون من ممارسات سوفوكليس وغيره من مسرحيِّ اليونان. ويؤكد جيرالدى أنَّ أرسطو نفسه يسمح بتعديل الجنس الأدبى الذى يتطور تبعًا لتغير الذوق.(٢٤) وتثير نظرية أرسطو إعجاب الحداثيين من أمثال جيرالدى على وجه خاص لأنَّها لا تدعو للتقليد الأعمى لـ Oedipus tyrannus، بل إنَّها تقدم تعريفًا للتراجيديا من العمومية والمرونة بحيث يستوعب التعديلات والتجديدات التى تعد جزءًا لا يتجزأ من التغيرات التاريخية. وما يؤكده جيرالدى فى رسالته إلى إركول يؤيده ما ورد فى عمله Discorso عن التراجيديا والكوميديا؛ حيث يتمكن من تسجيل تعديلاته الخاصة بالتراجيديا فضلا عن الممارسات المسرحية الجديدة فى إطار من إرشادات أرسطو.

وقد بدت قواعد أرسطو ذات الصلة بالجنس الأدبى لا النصوص المحددة متسعة ومتحررة نسبيًا للمؤلفين الذين يسعون لاكتساب الشرعية للأنواع الجديدة المتنوعة من الممارسة الشعرية، على ضوء الشعر اللاتينى الرسمى الذى وضعه المعلمون الإنسانيون. وإنَّنا نجد أنَّ المساحة والمرونة اللذين اتسمت بهما قواعد

أرسطو قد وضعت موضع التقدير والاستغلال فى خلال المعارك الأدبية الكبرى التى نشبت فى إيطاليا فى أواخر القرن السادس عشر. فالمعركة التى دارت حول ما إذا كان Orlando furioso لأريوستو Ariosto ملحمة أم رومانس متواضعة المستوى، والمعركة التى دارت حول كوميديا دانتى Dante، والجدل حول وضع التراجيديكوميديا، كلها دارت على نحو أو آخر حول ما إذا امتثلت الإبداعات الشعرية الحديثة لما شاع التصور أنّه الضرورات الأرسطية للشعر الرسمى. وقد حرص الجانبان على الاستعانة بمرجعية أرسطو فى جميع هذه المناظرات. فمثلما أفاد التصرف فى كلمات أرسطو وتعديلها فى إفساح المجال للكتابة الحديثة، نجد أنّ القراءة المتشددة والجامدة لقواعد أرسطو أفادت فى استبعاد مثل هذه الكتابات. ونظرًا لأنّ التحيزات الرومانسية وما بعد الرومانسية قد دفعتنا إلى رؤية القواعد الأرسطية الجديدة للفن باعتبارها مكرسة لكبت التجديد الشعرى فإنّنا ضللنا السبيل عندما أكدنا على الاستخدام والوظيفة المقيدة لهذه القواعد. غير أنّه من المهم أن نلاحظ بل ونؤكد الأسلوب الناجح لاستعانة المحدثين بأرسطو ليدعم مزاعمهم، ولتبرير التوسيع من الأجناس الأدبية فى الأدب الرسمى. وقد تكرر هذا الضرب من التمديد للمعايير الأرسطية والذى جرت مناقشته باختصار فى حالة جيرالدى على مدى القرن التالى. ولم يقتصر الأمر على تمديد معايير أرسطو للجنس الأدبى لإفساح المجال أمام التجديدات فى ذلك الجنس نفسه، وإنّما تعداه لتمديد الجنس الأدبى لإفساح المجال أمام أجناس جديدة. إنّ استمرارية النظرية الشعرية الأرسطية الحديثة اتصلت اتصالا وثيقًا بحقيقة أن قواعدها، وخاصة قواعد الأجناس، سمحت بتعديلات مبتكرة وجرى استيعابها فى الذوق الأدبى المتطور.

الهوامش

١- فيما يتصل بالفرق ما بين منهج أرسطو الشكلى فى الشعر وما انتشر فى العالم القديم من منهج "النقد الأخلاقى"، انظر James Coulter, The literary microcosm: theories of interpretation of the later Neoplatonists (Leiden: Brill, 1976), esp. pp. 7-19، ولعرض أكثر شمولا لكتاب فن الشعر لأرسطو فى سياق تعليقات عصر النهضة انظر Marga Cottino-Jones's survey essay in the present volume (pp. 566-77).

٢- D. A. Russell, Criticism in antiquity (Berkeley: University of California Press, 1961), p. 43.

٣- يوجد شرح مفيد ونسخة إنجليزية (من المقتطفات) لترجمة هرمان الألمانى Hermann the German لعمل ابن رشد 'Middle Commentary' فى Medieval literary theory and criticism c. 1100-ç. 1375: the commentary tradition, ed. A. J. Minnis and A. B. Scott (Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1988), pp. 277-313. وقد نُشرت editio princeps لتعليق Averroes فى ١٤٨١، وأُعيد نشرها فى ١٥١٥. وانظر ترجمة Middle Commentary لابن رشد وتحقيقها فى Charles Butterworth, Averroes Middle Commentary on Aristotle's Poetics (Princeton: Princeton University Press, 1986). أما فيما يتصل بالتأثير المستمر لهذا التعليق على عصر النهضة فانظر Bernard Weinberg, A history of literary criticism in the Italian Renaissance, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol, I, pp. 352 ff.

٤- راجع Angelo Poliziano, La commedia antica e l' 'Andria' di Terenzio, ed. R. L. Roselli (Florence: Sansoni, 1973). وفيما يتصل بمعرفة بوليتسيانو بفن الشعر وانتشار النص فى نهاية القرن السادس عشر انظر Vittore Branca, Poliziano e l'umanesimo della parola (Turin: Einaudi, 1983), pp. 13-15, 32-3.

٥- صدر George Valla, De poetica بوصفه المجلد الثامن والثلاثين فى موسوعته De expetendis ac fugiendis rebus opus والتى نشرت بعد وفاته فى فينيسيا فى ١٥٠١. راجع فى هذا الشأن E. N. Tiegerstedt, "Observations on the reception of

Artistotle's Poetics in the Latin West," Studies in the Renaissance 15 (1968), 7-24.

٦- راجع إهداء جيرالدى لمؤلفه Orbecche فى Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, ed. B. Weinberg (Bari: Laterza, 1970), vol. I, p. 411.

٧- راجع وصفًا مفصلا لاستقبال فن الشعر وشرحه فى منتصف القرن فى Bernard Weinberg, A history of literary criticism, vol. I, pp. 349-423. للمزيد من الشروح المختصرة انظر Baxter Hathaway, Marvels and commonplaces: Renaissance literary criticism (New York: Random House, 1968), pp. 9-19 و Enzo Turolla, 'Aristotele e le "Poetiche" del Cinquecento', in Dizionario critico della letteratura italiana, ed. B. Branca (Turin: UTET, 1974), pp. 133-9.

٨- نُسِب Guiditio لفترة طويلة من الزمن لبارتولوميو كافالكانتى Bartolomeo Cavalcanti، غير أنَّ كريستينا راوف Christina Roaf قدمت عرضًا مقنعًا ينسبه إلى جيرالدى. أنظر عملها "A sixteenth-century anonimo: the author of the Guiditio sopra la tragedia di Canace e Macareo,' Italian studies 14 (1959), 49-74.

٩- انظر Marvin Herrick, The fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism 1531-1555 (Urbana: University of Illinois Press, 1946), و Weinberg, A history of literary criticism, vol. I, pp. 111-55; وأيضًا Antonio Garcia Berrio, Formacion de la teoria literaria moderna: la topica horaciana en Europa, 2 vols. (Madrid:CUPSA, 1977-80), vol. I passim, but esp. pp. 457-89.

١٠- يجد القارئ أن علاقة التوازى هذه متكررة، فيدمج تعليق Francesco Lovisini على فن الشعر لهوراس (١٥٥٤) ما أورده أرسطو عن الاحتمال، مع promxima veris لهوراس. ويسوى روبرتللو ما بين to eikos ومشابهة الواقع فى Aristotelis de arte poetic explicationes (Florence: L. Torrentino, 1548; facs. reprint Munich: W. Fink, 1968), pp. 86-9, 93. ولمراجعة ما قام به شيشرو من دمج محتمل للمفهومين راجع Kathy Eden, Poetic and legal fiction in the Aristotelian tradition (Princeton: Princeton University Press, 1968), pp. 115ff.

١١- انظر على سبيل المثال كيف أسقطت مناقشة Trissino لـ ethos فى Weinberg (ed.), Trattati di poetica, vol. II, p. 62 معانٍ استقتها من Dionysius of Halicarnassus على مصطلح أرسطو.

١٢- راجع مناقشة كاستلفرتو لـ convenevolezza فى Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta, ed. W. Romani, 2 vols. (Bari: Laterza, 1978-9), vol. I [1978], pp. 422-5.

١٣- Stephen Halliwell, Aristotle's poetics (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1986) pp. 300-1. ويمكن الاطلاع على وصف شامل لنظريات آخر القرن السادس عشر فيما يتصل بالـ catharsis فى Baxter Hathaway, The age of criticism: the late Renaissance in Italy (Ithaca: Cornell University Press, 1962), pp. 205-300. وراجع أيضًا ملاحظات T. J. Reiss's عن الـ catharsis فى "Renaissance theatre and the theory of tragedy," فى هذا المجلد .

١٤- وخاصة Joel E. Spingarn's Literary criticism in the Renaissance (New York: Macmillan, 1899).

١٥- راجع Thomas Rosenmeyer, "Ancient genre theory: a mirage', Yearbook of comparative and general literature 34 (1985), p. 79 فيما يتصل بعدم اكتمال تصنيفات أرسطو لأجناس الأدب وما تتسم به من تبسيط. وانظر أيضًا Stephen Halliwell, Aristotle's poetics, pp. 254-65.

١٦- Aristotle, Poetics, with the Tractatus coislinianus, reconstruction of Poetics II, and the fragments of the On poets, trans. R. Janko (Indianapolis and Cambridge: Hackett, 1987), p. 3.

١٧- انظر Robertello's Explicationes, pp. 24-5. وانظر Republic (3.392c and ff.) للتمييز الذى وضعه أفلاطون بين mimesis و diegesis وحالة ثالثة مختلطة.

١٨- لا تبدو هذه القراءة المغلوطة مهمة حتى يدرك القارئ أنَّها تمهد للخرافة القائلة بأنَّ أرسطو ميَّز بين الدراما، والملحمة، والشعر الغنائى، وهى خرافة لا تزال قائمة وواضحة فى René Wellek and Austin Warren, Theory of literature, 3rd edn (New York: Harcourt, Brace and World, 1956), pp. 227-8.

١٩- حمل هذا العمل عنوان 'Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent', وأعيد طبعه مع مقالات قصيرة أخرى فى Weinberg (ed). Trattati di poetica, vol. I, pp. 516-29. ويجد القارئ القواعد التى وضعها Trissino للكوميديا فى القسم السادس من عمله المعنون Poetica، وقد أعيد طبعه فى Weinberg's Trattati di poetica, vol. II, p.57-76. كما أعيد طبع Antonio

Riccoboni's De re comica ex Aristotelis doctrina (1579) فى Weinberg (ed.) vol III, pp. 255-76.

٢٠- راجع الموقف المخالف الذى يشير إلى أنَّ القواعد الثابته التى جمعت من تعليقات القدماء والإنسانيين عن كوميديات تيرانس لم تمهد الطريق لقواعد الكوميديا التى وضعها المنظرون من الأرسطيين الجدد، فى Marvin Herrick, Comic theory in the sixteenth century (Urbana: University of Illinois Press, 1950).

٢١- أقر جيوفانى باتيستا بينيا باستعارة منهج أرسطو فى تحليل الجوانب الوصفية فى I romanzi (1554)، وهو عمل يعد من أوائل الأعمال التى وضعت القواعد لرومانس الفروسية. ويقدم فرانشسكو بونشيانى تعريفًا لل novella يرتبط بخصائصها من 'favola', 'costume', 'sentenza', 'dizione' فى Lezione sopra il comporre delle novelle (1574). ويبتكر كارلو سيجونيو جوانب وصفية للحوار ليقدم صورة أرسطية مشروعه فى عمله De dialogo liber (1562).

٢٢- راجع G. B. Giraldi Cinzio, Scritti critici, ed. C. G. Crocetti (Milan: Marzorati, 1973), pp. 177-8.

٢٣- المرجع نفسه، ١٨٣-١٨٤.

٢٤- راجع Weinberg (ed.). Trattati di poetica, vol. I, pp. 484-5.، ويوجد النص الكامل لـ "Lettera sulla tragedia," وهى ما اختار فاينبرج أن يدعو به رسالة جيرالدى فى الدفاع عن عمله Didone صفحات ٤٧٠-٤٨٦.

(٥)

هوراس فى القرن السادس عشر: من التعليق إلى النقد

آن موسى

تمثّل الدافع الطبيعى الأول للإنسانيين humanist الذين وجهوا اهتمامهم لصياغة نظرية للخطاب a theory of discourse فى العودة لنموذج قديم (مثلما هو الحال فى كثير من الأمور)، وفيما يتعلق بالشعر كان النموذج الأكثر شمولا هو فن الشعر Ars poetica لهوراس Horace، الذى وجد فيه الإنسانيون نصًا مرجعيًا عن كتابة الشعر يضعونه جنبًا إلى جنب مع مقالات البلاغة القديمة لشيشرون Cicero والتى اكتشفت مؤخرًا، وعلى الرغم من الانتشار واسع النطاق الذى حظى به فن الشعر فى المرحلة الأخيرة من القرون الوسطى، فإنَّ هذا العمل دخل عصر الطباعة غير مثقل بأغلال الإضافة التى فرضها العصر الوسيط، عدا مجموعتين من الشروح يعود تاريخهما إلى العصور القديمة التى تحظى بالاحترام: إحدى المجموعتين حررها بورفيريون Porphyrion من القرن الثالث أو القرن الرابع، والأخرى تنسب لأكرو Acro، ويعود تاريخها إلى القرن الخامس. وقد أعيدت طباعتهما مرارًا وتكرارًا، وشكلا معًا اتجاهًا لقراءة عمل هوراس على أساس من تقديم قواعد يلزم اتباعها. وقد تعددت التعليقات وانتشرت فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وقد كانت التعليقات على النصوص هى المجال الأول الذى مارس فيه الدارسون الإنسانيون تطوير أساليبهم فى القراءة وتطبيقها ونشرها، وهى الأساليب التى قاموا بالترويج لها ترويجًا

ناجحًا. ويترتب على ذلك أنَّ ما حرروه من تعليقات على مؤلَّف هوراس الذى هو النموذج الحق للنظرية الأدبية، يعد جزءًا لا يتجزأ من تاريخ النقد، على الرغم من أنَّ الاستعراض الذى نحن بصدده لا يمكن أن يكون سوى لمحة سريعة على هذه المادة المهمة.

وقد نشر أول تعليق إنسانى فى فلورنسا عام ١٤٨٢م وكان من وضع كريستوفر لاندينو Chrisotphorus Landinus، والذى استقرت شهرته كمؤلف للتفسير الأفلاطونى الجديد Neoplatonic للإنيادة Aeneid الوارد فى مؤلَّفه Disputationes Camaldulenses (١٤٨٠). ويكشف نشر لاندينو عن تعليق نحوى وبلاغى للإنيادة (١٤٨٣)، جاء على صورة فحص نقدى وتاريخى للغة فيرجيل Virgil، اتسم بنفس السهولة والبساطة التى ينتقل بها الإنسانيون من معاصريه ما بين أُطر التفسير. ويُعَّد تعليقه على هوراس مثالا للتجميع النقدى critical syncretism إلى حد ما. ويمزج لاندينو فى حواشيه على النص "نقل المعنى" بين العبارة المتزنة متبعًا فى ذلك منهج النحاة والمدخل البلاغى الشامل مستندا بذلك إلى رأى شيشرون القائل بأنَّ الشاعر قريب الشبه بالخطيب، عدا أنَّه يعمل تحت وطأة علم العروض، الأمر الذى يتيح له حرية استكشاف إمكانات اللغة، فإذا ما أنشد شعره فهو يوجهه لمتلقين يتمتعون بقدر كبير من الرقى والعلم. ويوَّضح لانديتو ما ورد ضمنًا فى مؤلَّف هوراس عن التوازى ما بين صياغة الشعر وأساليب البلاغة، ويقدم صلات دقيقة ما بين توصيات هوراس العديدة والأقسام البلاغية للخطاب الرسمى من ابتكار invention وطبيعة disposition وبلاغة elocution. ويربط لانديتو ما بين مبدأ اللياقة أو مراعاة المقال لمقتضى الحال decorum لدى هوراس والسمات التقليدية المميِّزة للأساليب البلاغية فى مستوياتها الثلاثة: العليا والوسطى والدنيا، وما يتناسب معها من موضوعات ومفردات وصور بيانية. فالشاعر مثله مثل الخطيب عند شيشرون يعتمد على فنىّ النحو والبلاغة لصياغة كلماته، وعلى الفلسفة لاستجلاب مادته، ويضيف لانديتو

لذلك الاحتفاء المستمد من شيشرون القائل بأن الشعر يُقرأ ولا يُصغى إليه، فإذا ما قُرئ فإنَّ قارءه يتمهل فى قراءته ويعيد قراءة بعض سطوره كلما رغب فى ذلك. والغرض من إعادة القراءة يتمثل فى الفهم والاستيعاب، المرتبطين وفقًا للاندينو باللذة التى ترتبط بدورها بالخيال الذى يحتكره الشعراء وحدهم. ويرى لاندينو فى مسألة الخيال خلافًا ما بين الزائف [falsum]، والفارغ [vanum]، والمختلق [fictum]. فالزائف هو أسلوب يُتخذ لإخفاء ما قد حدث بالفعل، والفارغ يتناول من الأحداث ما لا يمكن أن يقع، بينما المختلق يتعامل مع ما لم يقع غير أنَّه ممكن الحدوث. وهكذا يخلو الزائف والمختلق من الحقيقة، غير أنَّهما قابلان للتصديق، أما الفارغ فلا يمكن تصديقه. ونحن نبتهج لما هو مختلق، ويخدعنا الزيف ونحتقر اللغو الفارغ. ولذلك فإنَّ مادة الشعراء التى يختصون بها هى الخيال؛ لأن هدف الشعر هو إدخال البهجة على النفوس، ونطالع هذا الوصف للإبداع الخيالى فى الشعر فى صدر التعليق (السطران ٧ و٨)، ويشير إلى ما سلف من تعريف الشاعر الذى اقترحه لاندينو فى مقدمته لا لما تلا ذلك من دمج للشاعر والخطيب. وتحمل المقدمة أصداء قوية من الأفلاطونية الجديدة "يخلق الله من العدم. وعلى الرغم من أنَّ الشاعر لا يقدم لنا ما يبدعه من العدم كلية، فإنَّه يقع تحت وحى ثورة إلهية فيختلق أشياء فى أبيات بديعة من الشعر، الأمر الذى يبدو معه أنَّه يقدم بفضل نسجه للخيال ما يتسم بالسمو ويثير الإعجاب، وإذا جاز لنا التعبير فإنَّه يقدم ما يقدمه من عدم"[1]. وفى اللحظة التى يُدرك فيها القارئ أنَّ قراءته الأولى التى اتسمت بالحرفية أو بالسذاجة كانت خادعة، وأنَّ أمورًا تتعلق بأعلى ضروب المعرفة تكمن وراء ستار الخيال، فإنَّ اللذة تغمره. ومع ذلك، فإنَّ القراءة بوصفها نشاطًا رمزيًا لا تكاد تُذكر فيما يلى ذلك من مذكرات.ولعل مما يشير إلى التغير فى إمكانيات التفسير أنَّ تعليق لاندينو الذى طُبِّع مرارًا ظهر بدون تلك المقدمة الأفلاطونية الجديدة فى نسخة جمعت التعليقات على

هوراس من إعداد الباحث الألمانى جيورجيوس فابريكيوس Georgius Fabricius المعروف بالجد والالتزام بالمنهج العملى (بازل Basle، ١٥٥٥).

كما ضمَّت تلك الطبعة تعليق إيودوكوس باديوس آسكنسيوس Iodocus Badius Ascensius (جوسى بادى Josse Bade)، وقد ظهرت الطبعة الأولى من هذه النسخة فى باريس عام ١٥٠٠، ولعلها كانت أكثر تعليقات فن الشعر مثولا لإعادة الطبع فى القرن السادس عشر، وتتسم تلك النسخة بفضائل بارزة من وجهة النظر النفعية. فبادئ ذى بدء، يلتزم باديوس صراحة بمنهج وضع القواعد prescriptive. فهو يقسِّم العمل إلى اثنى وعشرين جزءًا، ويذيل كل منها بإضافة تحوى قاعدة تلخص التعليمات الرئيسية لكتابة الشعر مما ورد فى القسم الذى تم التعليق عليه. ثم أنَّه يتسم بالشمول؛ إذ إنَّه يضيف نصوصًا طويلة من مصادر أخرى كى يقدم أمثلة للمفاهيم الرئيسية، وبذلك فقد أصبح تعليقه بمثابة دائرة معارف سهلة الاستخدام تضم آراء من سبقوه. ولقد كان عالما النحو ديوميديس ودوناتوس اللذين عاشا فى القرن الرابع الميلادى، وكذلك بريسكيان Priscian الذى ظهر بعدهما بفترة وجيزة أهم المراجع الثقاة فيما يتصل بالأنواع الأدبية خلال العصر الوسيط، ويقدم باديوس آراءهم حرفيًا فى مؤلَّفه. ويرى ديوميدي فى النصف الأول من الباب الثالث من كتابه فن النحو Ars grammatica (وينصرف اهتمامه إلى العروض فيما يلى من ذلك الباب) أنَّ الشعر يجوز أن يكون رواية لما هو مختلق أو حقيقى، فى صورة إيقاعية أو عروضية، تكتب بهدف الربح وتحقيق البهجة، ويندرج تحت أحد أشكال ثلاثة: (أ) شعر مسرحى (يعتمد على المحاكاة) حيث تتحدث الشخصيات دونما تدخل من الشاعر، ومثال ذلك المآسى tragedy والملاهى comedy، ومسرحيات الساتير "الإباحية" satyr-plays، والتمثيل الصامت mime، وبعض رعويات eclogues فيرجيل Virgil. (ب) روائية: أو شارحة exegetic، حيث يتولى الشاعر وحده مهمة القول ومثال ذلك عبارات ثيوجنيس Theognis وتاريخ هزيود Hesiod، وقصائد النصح

والإرشاد للوكريشيوس Lucretius وجيورجيات فيرجيل. (ج) شكل مختلط حيث يتحدث الشاعر ويدعو غيره من المتحدثين، ومنها قصائد البطولة مثل ما كتب هومر وإنيادة فيرجيل، والقصائد الغنائية lyrics لهوراس، ومؤلفى المراثى elegiasts. ويعد هذا التصنيف الذى يبدو غريبًا والذى يمكن رده إلى الباب الثالث من جمهورية أفلاطون واحدًا من نماذج متعددة تجعل من العسير على المحاولات التالية تصنيف الشعر على أساس النوع. ويقوم باديوس باستكمال عبارات هوراس المختصرة عن بحور الشعر والموضوعات التى تتناسب والأنواع المختلفة (السطور من ٧٣ إلى ٨٥) كى يضم إسهامات ديوميديس ودوناتوس فى مجال الدراما ومنها تعليقهما على تيرانس Terence الذى يعد المرجع الأساسى لهذا الفن فى العصر الوسيط. أما فى ما يتصل بالعناصر البلاغية فى فن الشعر لهوراس، وبعبارة أخرى كل ما يتصل بالإبداع، والطبع disposition، والبلاغة والأسلوب، فإنَّ باديوس يشير فى بعض الأحيان إلى كوينتيليان Quintilian وإلى شيشرون فى جميع الأمور على وجه التقريب. وينتهز باديوس كل فرصة ليقيم على أساس من نص هوراس فنًا شعريًا منتظمًا على أساس من الأنماط التى رأى النحاة أنَّها مناسبة للشعر، وخاصة النوع الشعرى والبحور، وما يتفق ومبادئ التأليف كما عرفتها البلاغة.

ولا شك أنَّ قدرة باديوس على إقامة نماذج منظَّمة على أساس من النقلات المفاجئة للموضوع ونبرة اللغة فى نص هوراس كانت سببًا آخر لنجاح تعليقه. ويعد التماسك والتناسق نقطتىَ قوة لدى باديوس. فهو يراهما معروضتين فيما خلق الله ويراهما متضمنين فى توجيه هوراس الأول للشاعر فى مرحلة التدريب، وهو يفرضهما على الخلاصة التى يصل إليها من عمل هوراس. ولذلك فإنَّه فيما يتصل بمادة الشعر (التى تطورت من كلمة materia فى السطر ٣٨) نقرأ ما يلى:

المادة على ثلاثة احتمالات. إما صحيحة تمامًا، أى وقعت بالفعل، مثلما هو الحال فى التاريخ، أو ليست صحيحة، ولكنها أشبه بالصحيحة، أى أنها قد كان من

الممكن أن تقع، ومثل ذلك حبكات الملاهى، أو ليست صحيحة، كما أنها لا تشبه ما هو صحيح، ومثل ذلك العديد من الحكايات الخرافية الشعرية، مثل تحول سفن فيرجيل إلى حوريات، والعديد من قصص مسخ الكائنات عند أوفيد Ovid، غير أنَّ هذه الخرافات ينبغى أن تخضع لفحص كى يبين مغزاها الطبيعى، أو التاريخى أو الصوتى(٢).

ولا يكتفى باديوس فى هذا المقام بإبراز الخلافات الدقيقة بل إنَّه يدمج من طرف خفى أسلوبًا لتفسير الحكايات الخرافية يعود للعصر الوسيط فى تعريفه للخيال الشعرى، بينما يشير فى جميع الأحوال لمرجعية Rhetorica ad Herennium (I.viii.13) فيما يتصل بأنواع الرواية. ويمضى باديوس من خلال ثلاث مجموعات متوازية فيقدم ثلاثة أنواع من المادة تناسب ثلاثة أنواع من الأسلوب وفقًا لثلاثة مستويات؛ فالمستوى الأسمى يتعامل مع الآلهة والأبطال والملوك بينما يقدم المستوى الوسيط الذى يتسم بالتعليم والإرشاد بصفة خاصة، التوجيه فيما يتعلق بالأخلاق والقوانين والفنون الليبرالية والآلية، والمستوى الثالث وهو المستوى الأدنى يتناول الشعر الرعوى والملاهى وخرافات إيسوب Aesop، والدرجات الأقل رقيًا من التعليم. وقد انتظم فن الشعر والبلاغة فى العصر الوسيط الأساليب الثلاثة على هذه الصورة، ويقوم باديوس مع معاصريه بنقل هذه الاختلافات فى الفترة التى تكوّن فيها فن الشعر فى عصر النهضة، وهو الوقت نفسه الذى اتجهت فيه كتب تلقين البلاغة الجديدة فى مجال التعليم الإنسانى للإقلال من شأن هذه الفكرة المسيطرة. وعلى الرغم من ولعه بالنظام فإنَّ كتابات باديوس لا تتسم دائمًا بالاتساق. فهو يصرِّح فى وقت مبكر لمادة الشعر (فى المقطع الخاص بالشعراء والمصورين، السطور من ٩ إلى ١٣) أنَّه "لا يجوز أن يُلحق بالخيال الشعرى ما لا يتشابه والحقيقة"(٣) مبعدًا بقوله هذا الخرافات الشعرية كما سبق وعرَّفها، غير أنَّه يمضى إلى القول إنَّ للشعراء أن يقدموا ما لا يتعارض والحقائق التاريخية المعروفة أو فلسفة القدماء وأساطيرهم. ويقيم باديوس

على هذه الأسس المتغيرة ما يلى من مناقشات حول مكانة الخيال الشعرى. ومن ناحية أخرى، فإنَّ ما يستشعره باديوس من ضرورة استخلاص نقاط تستشرف ما قد يستجد من حجج للدفاع عن الشعر (ومثال ذلك قوله شارحًا السطر التاسع المحايد فى مؤلَّف هوراس) إنَّ الشعر يحتل مرتبة أسمى من التصوير لأنَّ ألوان الشعر (البلاغية) لا تذوى، فهى فى مأمن من مرور الزمن وغائلة الطبيعة، وتزداد قيمته بمرور الزمن مثلما تجلو النيران الذهب. أما فيما يتعلق بالقضايا الأخرى موضع الخلاف مثل الإلهام الإلهى فى مواجهة التقنيات المكتسبة (السطور ٢٩٥-٢٩٧ و٤٠٧-٤١٠)، فإنَّ باديوس يقدم المزيد من النصوص والأمثلة، مثلما يتعلق بالعبقرية التى يهبها الخالق للإنسان (أفلاطون، وفيرجيل، وهيزيود Hesiod، وإينيوس Ennius) ليوازن قليلا مواقع السخرية عند هوراس، أما فيما يتعلق بالفائدة والمتعة (السطران ٣٣٣-٣٤٣) فباديوس يتسم بالعدل مثله مثل هوراس even-handed.

ويقودنا نص ثالث من تعليقات الإنسانيين المبكرة نسبيًا إلى المدخل الأقل تنظيمًا الذى انتهجه الإيطاليون. فقد كتب آولو جيانو بارازيو (إيانوس بارهارسيوس) Aulo Giano Parrasio (Ianus Parrhasius) تعليقًا طُبع فى نابولى فى ١٥٣١م، اشتملت عليه من حين لآخر مثل ما هو الحال مع كتابات لانديَنو وباديوس طبعات مجمَّعة خلال ذلك القرن. ونظرًا لما اتسم به عمل باراسيو من استطراد تكرر كثيرًا وخرج به من مجال الحواشى الدقيقة، فإنَّه يتناول فى الكثير من الأحيان إذا ما قورن بمن سبقه مجالات قُدِّر لها أن تصبح فى بؤرة الجدل الأدبى فيما بعد: منها مكانة الخيال وأخلاقيات الأدب وإشكاليات المحاكاة الأدبية. ولا تتصل استطرادات باراسيو بنصه إلا على نحو مفكك، غير أنَّ ذلك دليلا فى حد ذاته على كيفية احتواء الكتابة عن التأليف الشعرى قضايا يتخطاها فى الكثير من الأحيان علماء البلاغة النثرية التى يتسمون بقدر أكبر من الطبيعة العملية. ويرفض باراسيو رفضًا قاطعًا منح الفنانين الخياليين رخصة الإبداع التى منحها هوراس إياهم، على شريطة وقوفهم على

حدود عدم الاتساق الكامل (السطور من ٩ إلى ١١). ويقترح باراسيو ضربًا آخر من الحدود تفرض على الخيال الذى يبدعونه. فينهى هؤلاء الذين يقصرون فنهم على تشنيف الأذن، ويهاجم أولئك الذين ينسجون شبكة من الأكاذيب، ولا يمتدح سوى الذين يرتكزون على أساس صلب من الحقيقة والذين يجذبون العقل إلى صور الفضيلة.ويعنى باراسيو فى إشارته لتلك المجموعة الأخيرة تلك الأعمال الروائية الخرافية التى تخفى ورائها معان تربوية حقيقية والتى لا يمكن التوصل إليها سوى من خلال قراءة تفسر الخرافة تفسيرًا رمزيًا. وحتى على هذا المستوى، فإنَّه يرفض الخرافات التى تحوى مادة رديئة أو بشعة لأغراض رمزية، ولا يتسامح إلا مع تلك الخرافات التى تغلف المفاهيم المقدسة بكلمات على مستوى مماثل من السمو، ويصور على مستوى المقام. ومثال ذلك شعر أورفيوس، وفلسفة فيثاغوراس Pythagoras، وهيروغليفية المصريين القدماء، فهى جميعها تخفى أسرارًا عميقة حفظتها الطبيعة. فينبغى على الشاعر أن ينغمس فى هذه الأسرار مستسلمًا للـ socratic furies "أى الأرواح المنتقمة عند سقراط" وحريصًا على ألا يخلط خيالاته التى أوحت بها تلك الأرواح الـ furies وإلا فإنَّه يجمع ما بين الأفاعى والطيور (وبعد هذا الاستطراد الطويل فإنَّنا نعود إلى هوراس فى السطر ١٣). وقد أدمج باراسيو فى الصفحات الأولى من فن الشعر مفهوم الحقيقة الرمزية للخيال الشعرى، لا كما فعل باديوس عندما صوَّرها فى إطارها المستمد من العصر الوسيط الذى يميِّز ما بين المادى والتاريخى والأخلاقى والرمزى، وإنَّما من خلال نقل للمعنى يقارب مقاربة كبيرة ما دوَّنه ماكروبيوس Macrobius فى Commentarium in somnium Scipionis, II. وبهذا الأسلوب فإنَّ باراسيو يفسح موقعًا كلاسيكيًا locus classicus للكتابة الخيالية الرمزية لتصبح جزءًا لا يتجزأ من النظرية الشعرية.

ويعود باراسيو فى موقع متقدم من تعليقه (السطور ٤٠٨-٤١١) إلى الإلهام الشعرى، وذلك فى سياق ما أشار إليه هوراس من ارتباط ما بين الطبيعة والفن.

ويذهب باراسيو فى تعليقه إلى أنَّ الشعر محاكاة للطبيعة، ومفهوم ذلك يتصل بنمو الأفكار الباعثة على الإبداع الفنى تلقائيًا فى نفوسنا، بينما تهبنا الطبيعة القدرة على تصور هذه الأفكار والتعبير عنها. غير أنّنا لا نتحكم فى هذه الطاقة الطبيعية كما أنَّ ما يعترينا من نقائص تضعفها. وتظل هذه الطاقة فى حاجة لما توفره المفاهيم الفنية المجرّبة من تعزيز وتوجيه نقيمها مقام الإلهام الطبيعى إذا ما خذلنا. ويطبق بارسيو عند شرحه للتعليمات التى احتواها فن الشعر التصنيفات البلاغية التى أتى بها سابقوه ولكن باهتمام واضح بالأسلوب elocutio، والذى يعنى به "التعبير عن المفاهيم العقلية"[٤] وفى excursus (السطور من ٢٤-٣١) حيث يشير هوراس لثلاثة مستويات من الأسلوب، لا يضيف باراسيو فى ملاحظاته عن سِمات الأسلوب والأخطاء الواجب تلافيها، إلى ما ورد ذكره لدى شيشرون وكوينتيليان. فهو أكثر اهتمامًا بالفكرة القائلة بأن الأسلوب يكشف شخصية الكاتب وعيوبه الأخلاقية "ففى أغلب الأحوال، تصّح المطابقة ما بين الأسلوب والحياة"[٥] ويجعل باراسيو من الأسلوب الأدبى مقياسًا للأخلاق العامة فضلا عن الأخلاق الخاصة؛ فالروافد الخصبة التى أمدت أدب فيرجيل ووفرة المصادر والذوق السليم علامات على بلوغ روما ذروة المجد، بينما عكس ترخص أوفيد الأسلوبى تدهورها الأولى incipient. غير أنَّ باراسيو عنى بقيام الأسلوب دليلا على الأخلاق الخاصة ويبرر النبرة الأخلاقية لتوجيهاته للشاعر كى يسعى للأفضل على مستوى شخصيته وكتاباته. وهو فى ذلك أكثر اقترابًا من لانديو أو باديوس لجذور الإيمان الإنسانى بفضائل التربية الأدبية. كما أنّه أكثر مراوغة voluble فيما يتصل بملمح آخر من ملامح المشروع الإنسانى يتصل اتصالا وثيقًا بما سبق، ألا وهو المحاكاة الأدبية. ولم يتناول السابقون على باراسيو تلك الفرص التى أتاحها هوراس للتعليق على ذلك الموضوع بأى قدر من الجدّية إلى أن تولى باراسيو تلك المهمة بحماسة شديدة. ففى السطور من ١٢٨ إلى ١٣٥، يناقش باراسيو الحاجة إلى إعمال الذوق السليم لاختيار من نحاكى من

المؤلفين وما نحاكيه من سماته. فبدون نماذج نتوَّجه إليها بعملنا نعجز عن الوصول بما حبتنا به الطبيعة إلى درجة الكمال. وبوصفنا اللاحقين فإننا جد محظوظون؛ لأننا نستطيع أن نُظهر مواهبنا بإعادة ترتيب ما وضعه السابقون وبإضفاء مسحة جديدة عليه، غير أننًا ينبغى أن نضيف من أنفسنا وإلا انتهى بنا المطاف ولا شك فى الصفوف الخلفية. وتكمن العبقرية الخاصة لمن يحاكى فى مجال الأدب فى تمثل ما استقاه من السابقين ليقدم من جديد مبدعًا عملا يختلف تمامًا عن ما سبقه ومع ذلك يحمل سمات مميزة تعود إلى مصدره.[٦] ونجد أن باراسيو فى هذا المقام يدين لكوينتيليان بالكثير مثلما كان الحال فى ما ذهب إليه من تمثل الأخلاق الطيبة والأسلوب الجيد. غير أنَّ باراسيو يقدّم فى فذلكة حماسية فى نهاية تعليقه النصح لمعاصريه فى أسلوب تغلب عليه حماسة الأفلاطونية الجديدة، فيدعوهم لتطهير نفوسهم وإعدادها لتلقى الإلهام الإلهى، ويمضى إلى تسليط الضوء على القيم الأخلاقية التى يدعو إليها الشعر، وهو يقوم بتلك الدعوة بمهارة وحماسة لا تتفق مع ما جاء به هوراس على الإطلاق.

فإذا ما قرأنا فن الشعر لهوراس على ضوء التعليقات التى وضعها لانديتو وباديوس وباراسيو، والتى صاحبت النص على نحو منتظم حتى أواسط العقد السابع من القرن السادس عشر، لوجدنا أن مؤلَّف هوراس تحوَّل إلى وسيلة لعرض الآراء المتاحة المختلفة حول النظرية الشعرية إلى ما يقرب من عام ١٥٣٠م، بالإضافة إلى بعض الأفكار الجوهرية فى حد ذاتها والتى لم يزد المعلقون على مجرد تسليط الضوء عليها، ومثال ذلك مبادئ الترابط، ومراعاة تناغم السمات الأخلاقية الموصوفة والقاموس الشعرى، والسِّمات المستقرة للأنواع الأدبية، والصلة ما بين العمل الشعرى والقارئ فيما عُرِّف بتحقيق الفائدة والمتعة. ومما يؤكد هذا الاتجاه الموسوعى ظهور تعليق نشره أحد الدارسين الألمان فى ستراسبورج عام ١٥٣٩م وأُعيدت طباعته فى المدينة نفسها عام ١٥٤٥م، وذلك هو "التعليق على فن الشعر لهوراس"

Commentaria in artem poeticam لجودوكوس ويليتشيوس Jodocus Willichius. وقد تم له ذلك على هيئة مقدمة خصصها لاستعراض نظريات الأجناس الأدبية المختلفة، وألحق بها ذخيرة من التعليقات على النص تكشف عن معرفة واسعة وإدراك عميق. ومع ذلك، فقد انطلقت موجة من التعليقات الإيطالية جديدة منذ أوائل أربعينيات القرن السادس عشر إلى منتصف العقد الخامس منه اتخذت من الصلة ما بين فن الشعر لهوراس وفن الشعر لأرسطو هدفًا رئيسيًا له، ويعد مؤلَّف أرسطو نصًا بدأ يلعب دورًا مؤثرًا في مسار النقد الأدبي فور ترجمته ترجمة لاتينية تركت أثرها في هذا المجال، ثم تبع ذلك التعليقات الكبرى لفرانشسكو روبرتللو Francesco Robortello، التي تم نشرها في فلورنسا في عام ١٥٤٨م، ولفينسنتسيو ماجي Vincenzo Maggi التي صدرت في فينيسيا في عام ١٥٥٠م. وواقع الأمر أنَّ هذين المحررين ضمّا نسخة من فن الشعر لهوراس جنبًا إلى جنب مع مؤلَّف أرسطو، الأمر الذي أرسى قواعد المرجعية الثنائية في مجال النظرية الشعرية، وهو الأمر الذي تواصل لما بعد عصر النهضة بزمن طويل. وقد هدفت هاتان النسختان وغيرها من النسخ التي تنتمي للعصر نفسه إلى تحقيق التوافق ما بين النصين، وقد تحقق ذلك على نحو مرضٍ لهؤلاء المعلقين بإيجاد نقاط التوازي ما بين هوراس وأرسطو في الفقرة تلو الفقرة كي يتسنى لهم إثبات أنَّهما يدوران في فلك الأفكار نفسها. فما شدَّد عليه هوراس من ضرورة الالتزام بالترابط يوازي وصف أرسطو للحبكة، وما ذهب إليه هوراس من توافر اللياقة الأخلاقية ethical decorum يتساوى وما أوصى به أرسطو من تصوير لشخصيات المأساة، أما ما سطره هوراس عن الحقيقة والخيال فإنَّه موازٍ لما أشار إليه أرسطو من الضروري والمحتمل، وهلم جرا. وتؤدي هذه التعليقات إلى تعريض نص هوراس لعملية استيعاب التعليقات المبكرة لآراء نحاة العصر الوسيط. وقد اتسم الإطار البلاغي الذي ما زال ثابتًا في موقعه بالمرونة، بحيث تنخفض عناصر المأساة عند أرسطو في بعض الأحيان إلى الحبكة والقاموس الشعري،

لربطهما مباشرة بالفارق ما بين الأشياء/ الكلمات، وهو الفارق الذى استقر متوافقًا والتحليل البلاغى التقليدى. وهكذا فإنَّ أرسطو يبدو مألوفًا وسهل التناول من منظور هوراس، أما إذا نظرنا إليه من منظور أرسطو نفسه، فإن فن الشعر يكتسب ثقلا جديدًا.

ويعد فن الشعر عند هوراس Poetica Horatiana لمؤلفه جيوفانى باتيستا بينيا Giovanni Battista Pigna والصادر فى فينيسيا فى ١٥٦١ م عملا أكثر ابتكارًا إذا ما قورن بسواه. ويستخدم بينيا مسائل متوازية من فن الشعر لأرسطو ليدعم بها ملاحظاته لا ليستخدمها كإطار ينتظم تعليقاته. ويعد حسن التنظيم أفضل ما قدمه بينيا فى عمله، فهو يقسم نص هوراس إلى ثمانين مفهومًا يجمعها فى نهاية مؤلَّفه ويقيم صلة بينها وبين أقسام النص التى حددها ليلحق بها تعليقاته. كما أنَّه يقوم بترتيب عناوين هذه المفاهيم فى عدد من الجداول يرى القارئ فيها النقاط الرئيسية والفرعية لآراء هوراس وحججه التى ضمنها فى عمله، فضلا عن الأقسام المكوِّنة لهذا المؤلَّف والأقسام التابعة لها. ويتسم التحليل بالتعقيد غير أنَّ بينيا يشير إشارات واضحة للمغزى فى نص هوراس ويقدمه على صورة عرض مترابط على أساس منطقى يشمل النظرية والتطبيق الجيد. ويعد بينيا من خلال اكتشافه المنهج الصارم فى فن الشعر لهوراس (أو بالأحرى من خلال فرضه هذا المنهج على العمل) النغمة التى تقدم على أساسها الخلاصة التى استخلصها فى عمل هوراس من حيث مجال الشعر وخصائصه، والتى يحددها على نحو صارم فاق فى صرامته معظم من سبقوه. فعلى سبيل المثال تقود توصيات هوراس باتباع نماذج السلوك الأخلاقى (السطور ٣٠٩-٣١٨)، بتحديد مجال الشعر بالمجال الأخلاقى، ومحاكاة أفعال البشر، فإذا ما تناول الشعر مجالات البحث الأخرى مثل العلوم الطبيعية أو الفلسفة فإنَّ ذلك يحدث عرضًا.

فالمؤلفون الذين ينظمون الشعر فى مجال العلم مثل لوكريشيوس Lucretius ليسوا بشعراء. أما فلسفة أرسطو فإنَّها بلغت من التخصص والدقة الفنية ما ينأى بها أن تكون مادة للشعر. كما أنَّها يعوزها العناصر البطولية والدينية التى تتوافر لدى أفلاطون (الشياطين والآلهة والرموز الغامضة وخلود الروح) وهى أمور أقرب إلى الشعر لا كما يذهب بينيا لأنَّ هناك من يرى فى الشعر خيالا يحجب الحقيقة، وإنَّما لأن هذه العناصر الدينية تندرج فى مجال ما هو محتمل، فهى موضع إيمان الجميع ولذلك فإنَّها تكتسب مكانة ما قد يحدث من أمور. وإنَّه لمن صميم وظيفة الشاعر أن يصفها(٧).

وفى هذا المقام نجد أننا نواجه رفضًا للموقف الموسوعى للإنسانيين الأوائل الذين رأوا الشعر جامعًا لجميع فروع المعرفة، فضلا على إنزال النظرية التى تذهب إلى ضرورة اتصاف الشعر بعقد الصلة ما بين الخيال والحقيقة من مكانتها. وقد حل محل هذين الاتجاهين المفاهيم الأرسطية الخاصة بالاحتمال probability ومطابقة الواقع verisimilitude. ويعود بينيا إلى كلا الأمرين عندما يتناول بالجدل in utramque partem موضوع فائدة الشعر ولذته (السطور ٣٣٣-٣٤٦)؛ إذ لا يدخل تعليم النحو أو الجغرافيا أو السياسة أو التاريخ أو اللاهوت فى مجال الشعر الأصيل. فهذه العلوم تدرس من مراجعها المتخصصة. أما التاريخ الذى نجده فى الشعر فإنَّه يختلط بالخيال، وعلى الرغم من أنَّ ذلك من خصائص الخطاب الشعرى، فإنَّه يؤدى إلى إثارة الشكوك حول التاريخ، الذى لا ينبغى أن يعنى سوى بالحقيقة. ويجوز للشعراء أن يغلفوا حقائق الفلسفة فى حكاياتهم، بل وهو واجبهم، إذ إنَّهم يقدمون المتعة للقراء الذين تتوافر لديهم القدرة على تذوقها. غير أنَّ الجاهل لا يصح أن يسلك هذا السبيل إذا ما أراد تعلم الفلسفة، إنَّما يجب أن يتوجه للمؤلفات الفنية المختصة، وكذلك تعد المقولات الأخلاقية sententiae، والحِكَم والأمثال لبَ المآسى، غير أنَّها تَرِد كأمثلة للتطبيقات العملية

للفلسفة الأخلاقية فى مجال الأحوال محتملة الحدوث، فالمصنفات التى تجمع الأخلاق المتعارف عليها تعد مصدرًا يفضل المسرحيات إذا ما تعلق الأمر بمبادئ الأخلاق.

ويساور بينيا الشك بصفة خاصة حول الآثار الأخلاقية الإيجابية التى ينسبها البعض للشعر. فإننا نتعلم من خبرة التاريخ وعلم الأخلاق ما ينبغى أن نكون عليه، بينما يخبرنا الشعر بما نحن عليه.[٨] ويميل بينيا لأن يرى فى تحقيق اللذة الفرض الرئيسى للشعر، غير أنه فى الوقت نفسه لا ينكر الإسهامات المهمة التى قدمتها المسرحيات وأشكال الإبداع الأخرى التى أُلقيت أمام متلقيها فى الماضى الذى سادته الفوضى قبل مرحلة الترابط الاجتماعى، وفى الحاضر كى تحقق الرضا الفردى فى نفوس مواطنى الدول التى يسودها النظام. ولا يعود مصدر اللذة، وهو من أخص خصائص الشعر، ولا يكمن فى تعلم ما هو نافع أو جديد، وإنما فى التعرف على ما نعرفه بالفعل. ويتضمن ذلك الأمر تفاعل العمل المشابه للحقيقة مع ذاكرة المشاهد أو القارئ، حتى ينتج/ يوّلد فى الزمن الحاضر ما عرفه أو سمعه أو قرأه فى الزمن الماضى، فى صورة أكثر بهاء وأتم كمالا مما أطلعته عليه خبرته السابقة[٩].

وتتسق النقلة التى أحدثها بينيا فى اتجاه تعريف أكثر تخصصًا للأدب مع الاتجاهات المعاصرة فى تاريخ التعليم كما تنعكس فى التعليق على النصوص وكتب التوجيه فى النصف الأخير من القرن؛ إذ توضح هذه المؤلفات أيضًا كيف أدى انتشار المراجع المطبوعة إلى إبطال حجة الشعر فيما يتعلق بالمعرفة الموسوعية، كما أننا نجد أيضًا فى هذه المؤلفات إشارات لحاجة بدت تهدف إلى تعريف استقلال ما هو "أدبى" وstake its claim. وترتبط هذه المؤلفات فضلا عن ذلك بما يجلبه عرض المعلومات والحجج على شكل جداول ولوحات لما فى ذلك من فائدة تربوية، وهى تشجع على البحث عن المنهج والترابط والأقسام الواضحة. وتقدم Commentarii in artem poeticam Horatii confecti ex scholiis Jo. Sturmii لمحة تجمع ما بين

العوامل المشتركة الدنيا فى عملىَ هوراس وأرسطو فى صورة نص تعليمى، وقد أُعد هذا العمل لاستخدام مدرسة شتورم بستراسبورج (ستراسبورج ١٥٧٦).

وينص التمهيد الذى سطره شتورم نفسه أنَّ كل الشعر محاكاة، أو mimesis، والمحاكاة تتكون من ستة عناصر قام هوراس بتناولها جميعًا، فإذا ما راعيناها صرنا شعراء مجيدين. ثم يتضح أن العناصر الستة هى نفسها الخصائص الأساسية للمأساة عند أرسطو: الحبكة (muthos or fabula) التى يقول عنها شتورم إنَّها تتناول أحداثًا حقيقية أو أحداثًا محتملة الحدوث، ويقود ذلك الشاعر إلى اختيار موضوعه من هومر أو غيره من المؤلفين الذين يوَد أن يحاكيهم، والشخوص (ethos) Sturm conflates الخصائص النفسية فى عصور مختلفة ولشخصيات مختلفة مع الأفعال الخيرة أو الشريرة التى تصدر عنها، الأمر الذى يوجه الشاعر لدراسات الشخصية عند هومر وفيرجيل، والفكر (dianoia) ويتمثل فى الأفكار والآراء العامة والتعبير عنها بلغة الحديث، وخاصة فى sententiae المناسب للمتحدث، والقاموس الشعرى (lexis) وهو ضروب التعبير اللفظى الذى يتم من خلاله محاكاة العناصر الثلاثة الأخيرة وإعلانها enunciate، ويلى ذلك الكورس والأزياء المسرحية، والمؤثرات المسرحية.[١٠] ويتضح لنا أنَّ هذه الرؤية المبسطة لأرسطو تركن كثيرًا إلى المحاكاة الأدبية، وقواعد اللياقة وفقًا لهوراس، ويشكل هذا بالفعل اتجاه التعليق. ويأتى تفسير "lecta res" فى السطر الأربعين ليعنى "المختار" و"المعروف من قبل" بما يحمله من دلالة على التعرف من خلال القراءة على كيفية معالجة الكتاب لأمر من الأمور، وتنظيمهم عرضًا له[١١]، كما يدل أيضًا على ما يفترض أنَّه رأى هوراس الذى يثنى المؤلفين عن اتخاذ موضوعات جديدة لمسرحياتهم (السطور ١٣٠-٢٢٥)، شارحًا "موضوعات جديدة" بأنها تلك التى تقوم على موضوعات من الكتاب المقدس.[١٢] إذ إنَّ هوراس يرى أنَّ العمل إذا تشابه والنموذج الذى يحاكيه فإنَّه يخضع له (السطور ١٣١-١٣٥) غير أنَّه يبادر بتقديم النصح فى تعليقه للمؤلف؛ كى لا يضل فى

المجاهل التى لم يرتدها أحد من قبله.(١٣) أضف إلى ذلك أنَّه توجد وسيلة أكثر كفاءة من تحليل أفكار الكثير من المؤلفين يتخذها من أراد أن يصقل أسلوبه ليبلغ به حد الكمال. وتتمثل هذه الوسيلة في جمع المفردات اللغوية وتصنيفها فى فئات وتطبيق الخطوات الجدلية للتوسع فى الموضوع من خلال المفردات التى تم جمعها.(١٤) ويعد هذا التزاوج ما بين الغزارة الأسلوبية copia، والأشكال formulae التى أقرها الخطباء الذين يلقون خطبهم فى الميادين العامة، من أجل توليد الخطاب، سمة أساسية لأسلوب الإنشاء الذى قامت مدراس الإنسانيين بتلقينه لطلابها فى الثلثين الأخيرين من القرن. إنَّ تعليق ستراسبورج قدم صورة لهوراس قد تصلح للتدريس فى تلك الفصول وأفاد من عرض آرائه عرضًا منظمًا وذلك من خلال خطوات التفكير الجدلى.

كما نرى فى نسخة مدرسية أخرى، حررها الدانمركى آندرياس كراجيوس بعنوان Q.. Q. Horatii Flacci Ars poetica ad P. Rami Dialecticam et Rhetoricam resoluta فى عام ١٥٨٣م، تكثيفًا لمؤلَّف هوراس فى ثمانى عشرة فكرة أُعِّدت فى نظام متسق، واستهدفت إثبات عدم وجود وجه للاختلاف ما بين منهج العرض لدى هوراس مقارنة بمنهج راموس Ramus، وذلك بتحليل النص بادئ ذى بدء وفقًا لنقاط الجدل ثم وفقًا للأساليب البلاغية. وبذلك يُعاد تشكيل هوراس على نحو فضفاض ليتطابق وصورة راموس التى قدمها عالم البلاغة الإسبانى فرانسيسكو سانشيز دى لاس بروزاس (سانكتيوس)(Francisco Sanchez de las Brozas (Sanctius . ويبدأ سانكتيوس مؤلَّفه De auctoribus interpretandis sive de exercitatione praecepta الذى انتهى منه فى عام ١٥٥٦م، وأُعيدت طباعته فى عامى ١٥٨١ و ١٥٩١م بداية طموحة يقدم فيها نظرية عامة للتحليل الأدبى غير أنَّه سرعان ما يضع حدًّا لعموميتها بتطبيقها على فن الشعر لهوراس دون غيره. ويقوم التحليل لدى سانكتيوس على أساس "فرط عقد" النص بهدف الكشف عن كيفية ترابطه انطلاقًا من مجالات

الفكر الجدلى التى يُستمد منها مادة الموضوع وتُقدم الحجج. ويتتبع سانكتيوس مجالات الجدل فى فن الشعر لهوراس مطبقًا تعريف كوينتيليان للـ signified والـ signifier (التمييز ما بين الكلمة والشىء الذى يرد فى جميع كتابات الإنسانيين البلاغية) ومقدمًا تنازلا دقيقًا للفورة الإسبانية exuberance عندما يؤكد على أنَّ المصورين والشعراء ينبغى عليهم على سبيل المثال أن يصوروا فينوس حسب ما يتسق وصورتها المألوفة، غير أنَّه يجوز لهم أن يستكملوا الفراغات المحيطة بها حسبما يرتئون بالطيور والأزهار والأشجار والمياه الجارية.(١٥)

غير أنَّه يجدر بنا أن نتجه إلى فرنسا لنطالع نسخة نقدية لفن الشعر تحتل مرتبة أرقى، وهى نسخة الأعمال الكاملة لهوراس لمحررها دنيس لامبان Denys Lambin والتى صدرت للمرة الأولى فى ليون عام ١٥٦١م، ثم صدرت بعد ذلك فى طبعات جديدة منقحة وطبعات أخرى. ويصف أحد المعلقين المحدثين هذا العمل بأنَّه "أفضل نص وتعليق صدر قبل بنتلى Bentley" ويجىء هذا العمل مثالا على الاتجاه الذى يرى فى الأدب مجال تخصص وهو ما جرت ملاحظته فى تعليق بينيا الذى صدر العام نفسه، غير أنَّه فى حالة لامبان يصبح مجال التخصص هو نقد النص بكل ما يعنيه هذا التعبير من معنى، كما أنَّ لامبان يتوّجه بخطابه لا لطلاب المدارس الذين يتدربون على نظم الشعر أو حتى لقراء الشعر أو ناظميه، وإنَّما يتوّجه لامبان لزملاء مهنته مثل إنرى إستيان Henri Estienne الذى اتجه لكتابة عمله Diatribae (١٥٧٥) معارضًا الآراء التى استخلصها لامبان من قراءته للنص.

وقد وضع لامبان نصب عينيه القراءة المتأنية لنص هوراس عند كتابته لتعليقاته العامة وكذلك عند مناقشته للاختلافات ما بين المخطوطات. ويقدم لامبان على شرح أقوال هوراس فى الشعر شرحًا سلسًا مستخدمًا عبارات دقيقة cogent تحدد ظلال المعانى وتضعها فى كثير من الأحيان فى مقابلة ما كتبه مؤلفون آخرون. ويجد لامبان فيما كتب أفلاطون وأرسطو وشيشرون سياقًا عن الشعر والبلاغة ينسب

إليه آراء هوراس، غير أنَّه لا يخضع آراء هوراس عنوة لآرائهم. ويقدم لنا هذا العرض الذى يتسم بالوضوح والألمعية والرقى لفن الشعر مثالا غير عادى لمؤلف إنسانى وسَّع من حدود الدراسة الأدبية لتشمل الترويج لشعر لغته الوطنية بين القراء الأوروبيين، الذين يتمتعون بقدر كبير من الحس النقدى الراقى وهم الذين توقع لامبان أن يخاطبهم من خلال تلك النسخة التى وضع أصولها منَظِر أدبى له وزنه. ويقدم لامبان فى الطبعات التى تلت طبعة ١٥٦٧م السطور الأولى بالإضافة إلى سطور أخرى تحت الإعداد من عمل رونسارد Ronsard والذى لم ينشر بعد فى ذلك الحين، والذى يحمل عنوان Franciade أوردها باللغة الفرنسية كما أورد ترجمتها باللاتينية. وقد تمثل الهدف فى الدعاية لمنجزات فرنسا فى مجال الآداب والدراسات الليبرالية، والجدير بالذكر أنَّ لامبان صاحب الاتجاه الإنسانى يرى فى الأدب الفرنسى والإسهامات اللاتينية لما ينتجه ذروة البرنامج الإنسانى فى فرنسا.

فهل قدمت التعليقات على فن الشعر لهوراس خلال القرن السادس عشر إسهامًا متميزًا فى اتجاه تطوير نظام للنقد الأدبى؟ إنَّ تاريخ هذه التعليقات بوصفها نصوصًا قديمة يعكس التطور العام للتعليقات فى تلك الفترة من الأسلوب الذى يقدِّم الشرح على ما عداه من أساليب النحاة والأجروميات 'mode of the grammarians enarratio إلى مناهج التحليل والتصنيف التى يتبعها أساتذة المدارس اللاحقين وإلى تطبيق الأساليب الفنية المتخصصة لنقاد النصوص. ومع ذلك، فإنَّ محتوى العمل بالضرورة قاد المعلقين إلى الحديث عن الشعر عامة إلى جانب هذا العمل خاصة. وعلى الرغم من ذلك أيضًا، فإنَّ المعلقين مثلهم مثل معاصريهم أبدوا اهتمامًا بصنعة الشعر يفوق التنظير حوله، الأمر الذى يعنى اهتمامهم بالجانب النفعى الذى يعتمد على تقديم القواعد المتبعة لا بالتأمل فى طبيعة الشعر وتأثيره. غير أنَّ التوقعات التقليدية للتعليقات كانت تتمثل فى عدم وقوفها عند حد شرح النص والإفادة منه، بل تتعداهما بوضع النص من خلال تفاعله مع نصوص مقتبسة من كتَّاب آخرين،

وبذلك أضحت هوامش طبعات فن الشعر لهوراس وملاحقها وسائل تنتقل بها المادة التى تدور فى المناظرات الأدبية التى تحفل بجوهر الأدب وذلك فى الفنون ذات الصلة من كتابة وبلاغة وشعر، وكذلك فيما يتصل بإشكالية الحقيقة والخيال وما يتعلق بالقيمة الأخلاقية للشعر وجميع فنون الأدب ضمنًا. ونادرًا ما كانت إسهامات المعلقين لهذه المناظرات تتسم بالجدة غير أنَّ الفضل يرجع إليهم فى إثارة هذه المناظرات، وقد نجحوا فى ذلك بكتابة تعليقاتهم على أكثر الأعمال التى تتناول صفة الأدب انتشارًا بين القراء.

الهوامش

1-*Horatius cum quattuor commentariis* (Venice: B. Locatellus, 1494), fol. clxv*v*.

2- *Quint. Horatii Flacci de arte poetica opusculum aureum* (Paris: J. Petit, 1505), fol. viii^r.

3- *Ibid.*, fol. iiii^r.

4- *Q. Horatii Flacci . . . omnia poemata* (Venice: J. M. Bonellus, 1562), fol. 126*r*.

5- *Ibid.*, fol. 126*v*.

6- *Ibid.*, fol. 136*v*.

7- *Ioan. Baptistae Pignae Poetica Horatiana* (Venice: V. Valgrisius, 1561), p. 72.

8- *Ibid.*, pp. 75–6.

9- *Ibid.*, pp. 77–8.

10- *Commentarii in artem poeticam Horatii confecti ex scholiis Io. Sturmii* (Strasburg: N. Wyriot, 1576), sig. aii^r–aiii^r.

11- *Ibid.*, sig. bii*v*–biii^r.

12- *Ibid.*, sig. dii^r.

13- *Ibid.*, sig. diiii*v*–dv^r.

14- *Ibid.*, sig. fv+2^r.

15- *Opera omnia*, 4 vols. (Geneva: Frères de Tournes, 1766), vol. ii, p. 78.

(٦)

شيشرون وكوينتيليان

جون أ. وارد

ما الدور الذى لعبته القراءة التى ما انفكت تزداد شمولا وعمقًا نقديًا للأعمال البلاغية لشيشرون وكوينتيليان فى تطور أفكار عصر النهضة عن النقد الأدبى؟ يتمثل الاهتمام المبدئى فى ما يرد فى أعمال شيشرون الناضجة وفى أعمال كوينتيليان من ضرورة أن يبدأ المتدرِّب على الخطابة فى المقام الأول بقراءة الشعراء والمؤرخين والمؤلفين، أو من أسهموا من المثقفين فى جميع مجالات الفنون الجميلة، يلى ذلك (بغرض المران) تناول هؤلاء بالمديح والتفسير والتصحيح مع الإشارة إلى هناتهم والنواحى التى تتطلب ردًّا نقديًا.(١) والقارئ لابد وأن يلحظ عبر الفصول الأخرى فى هذا المجلد تأثير مثل هذه المنهج الذى يُرسى القواعد ويدعو لاتباعها، ولا يسمح المجال فى هذا المقال سوى لتقديم صورة موجزة لعلاقة التلاقى ما بين مؤلفى عصر النهضة وباحثيه، والأعمال البلاغية لشيشرون وكوينتيليان مع قدر من العناية الخاصة ببعض الأجزاء التى ترد فى نصوص المناهج الجديدة، والتى يُتوقع أنها ربما ساعدت فى الارتقاء وتوسيع أفق الرؤية المعاصرة للتوظيف البلاغى للغة، وفى تحديد الفروق ما بين النثر البلاغى والشعر على نحو أوضح.

ويعد مؤلَّف شيشرون De inventione والعمل المعاصر له على وجه التقريب والمعنوَّن Rhetorica ad Herennium من أهم النصوص البلاغية التى أُدرجت فى

المناهج الدراسية والتى انتقلت من استخدام العصر الوسيط إلى أوائل القرن الخامس عشر[٢]. ويحوى مؤلَّف شيشرون بعض الإشارات القليلة حول اللغة وإشارات أقل حول الشعر، بينما يقدم المؤلَّف الآخر قدرًا يسيرًا من التحليل والإرشاد المتخصص فيما يتصل بالأسلوب النثرى، على الرغم من كونه عملا مكتملا فى فن البلاغة. ومن ناحية أخرى فإنَّ أعمال شيشرون البلاغية الناضجة وكتاب البلاغة لمؤلفه عالم البلاغة فى العصر الإمبراطورى م. فابيوس كوينتيليانوس وعنوانه Institutio oratoria الذى يتسم بقدر أكبر من الشمول لم يحتل موقعه فى مناهج الدراسة على نحو كامل إلا فى القرن الخامس عشر. وقد قدَّم هذان العملان توجيهات شاملة فيما يتصل بالنثر الذى يتميز بالجرس الموسيقى المحبب إلى الأذن وكذلك فى مجال المتطلبات النسبية لكتابة النثر والشعر، وبعبارة أخرى، الفارق ما بين الإيقاع [numeri, rhuthmoi] وبحور الشعر [dimensio, metroi] (عِوضًا عن الفارق ما بين النبرة والطبقة، والمدة الزمنية، وما بين الأوضاع المرِنة لأطوال المقاطع، والأوضاع الثابتة (ذات الصلة بالبحور ونظم الشعر).[٣] ولعل الاهتمام بالفقرة رقم (٩.٤) بمؤلَّف كوينتيليان معلم البلاغة Institutio oratoria والمعنوَنة "الإنشاء" [compositio] قد ميَّز ممارسة الكتابة النثرية عند الإنسانيين عنها عند مؤلفى العصر الوسيط. وواقع الأمر أنَّ الدراسة الدقيقة لممارسات الكتابة النثرية عند المؤلفين الكلاسيين (والتى تشبعت إلى حد بعيد بالقراءات التحضيرية للشعر الكلاسيكى ومحاكاته، وما كان الشعر الكلاسيكى عليه كضرب من ضروب استعراض للخطابة مع وضوح سماتها بما فيه الكفاية) قد يجرى تصنيفها بسهولة بوصفها الإسهام الأكبر لعلماء البلاغة فى القرن الخامس عشر فى مجال النقد الأدبى. ويعد تأكيد كوينتيليان على المنهج (الفقرة ١٠،٢،٧ على سبيل المثال) وكذلك مجموعة السِّمات الكاملة للخطيب وأسلوب تنشئته (الفصل الأول والثانى والثانى عشر) التى لم تكن مجهولة إبَّان العصر الوسيط، فهى تشيع بالفعل عبق الممارسة الكلاسية الحقة على نحو متجدد لمن

يتوافر لديهم الحرص على تأملها. غير أنه يبدو أنَّ الأجزاء التى شاعت حديثًا من أعمال شيشرون وكوينتيليان فى القرن الخامس عشر قد وسَّعت على نحو كاسح من منهج البلاغة القائم وخاصة فى مجال الإيقاع البلاغى numerus oratorius. ويجدر بنا الآن أن نتحوَّل إلى الانتشار الكبير لكتابات شيشرون الأكثر نضجًا فى المرحلة المبكرة من عصر النهضة فى إيطاليا.

ويُعَد مؤلَّف كوينتيليان حالة خاصة. فهو لم يكن مجهولا فى مجمله قبل "اكتشاف" بودجيو براكتشيوليني Poggio Bracciolini عام ١٤١٦ للنص الكامل فى سان جول St.Gall[٤]، وإنَّما أدى اختلاف الذوق والاحتياجات الوظيفية إلى إبعاد علماء البلاغة فى العصر الوسيط عن المناقشة المستفيضة للأداء البلاغى، والمنهج فى الفصول من الثامن إلى الحادى عشر.[٥] فلم تسهم الأجزاء التى استخدمت فى العصر الوسيط من نص كوينتيليان فى إلقاء الضوء على مجاليّ الأسلوب الشعرى والتعبير الأدبى؛ لانحصارها أساسًا فى أقسام الكتاب التى تتناول بالقدر الكافى من الوضوح التفاصيل الفنية للخطابة فى قاعات المحاكم، والتدريبات المناسبة لهذا الضرب من الخطابة. وقد استعان علماء البلاغة فى العصر الوسيط بكوينتيليان لتعميق فهمهم للموضوعات التى قُدِّمت على صورة مبدئية فى Ad Herennium و De inventione، ولم يعتمدوا عليه عامة فى تطوير مناهج الدراسة. وقد لحق التغيير الأذواق والحاجات مع مطلع القرن الخامس عشر، وأكد اهتمام الإنسانيين بأعمال كوينتيليان الكاملة اهتمامًا متزايدًا بالدراسات المدققة للنثر الكلاسى والأسلوب الشعرى، ويبدو ذلك باكرًا فى مؤلَّف جاسبارينو بارزيتسا Gasparino Barzizza المعنوَن De compositione[٦] وعمل آخر لجوارينو دا فيرونا Guarino da Verona "trattatello"عن الموضوع نفسه[٧]. ومع ذلك فبحلول تسعينيات القرن الخامس عشر لم تكن البنية المركبة numerosa structura قد ذاعت شهرتها (وفقًا لسابادينى Sabbadini) ما بين مثقفى العصر، فقد كانت على أحسن الأحوال يجرى تتبعها دون

ما ممارسة. ويبدو أنَّ Rhetoricorum libri v (دليل البلاغة الكامل الأول من نوعه للحركة الإنسانية والصادر فى البندقية فى ١٤٣٣-١٤٣٤) لصاحبه جورج من تريبزوند George of Trebizond كان بمثابة علامة على الطريق، وتشمل المناقشات المؤسعة التى يحويها عن الجرس الموسيقى للأسلوب النثرى على ضوء ما يتسم به الأسلوب الشعرى من جرس خاص به(٨)، عملية إعادة التشكيل المشهورة لبعض "العبارات الممزقة المتصادمة" التى وردت فى خطاب استعراضى لجوارينو Guarino لتصبح "عبارات متناغمة فى تتابعها"، بما يعنى التحوّل من عمل نثرى فارغ المحتوى تعوزه الصنعة (supina et futilis oratio) حيث تنتفى القدرة على التجميع (nihil fere viriliter colligatur) إلى عمل نثرى يتسم بالمرونة والحيوية (viva oratio et mobilis) يقدم ما يقال بقوة وحساب دقيق(٩) (expeditius omnia dicuntur et coacta atque comprehensa ita efferuntur)

وتعد De Oratore و Orator و Brutus الأحق فى اعتبارها "اكتشافات" القرن الخامس عشر (بعد العثور على مخطوطة كاملة للأعمال الثلاثة فى مكتبة كاتدرائية لودى فى عام ١٤٢١م). وعلى الرغم من أنَّ هذه الأعمال بدورها لم تكن مجهولة تمامًا فى العصر الوسيط، فإنَّ منهج دراسة البلاغة الوسيط لم يتأثر بمحتوياتها إلا بقدر يسير. غير أنَّ هذه النصوص تعنى عناية كبيرة بأساليب الخطابة مستخدمة الأسلوب الذى يميز من خلال مناقشات تبرز من خلالها الظلال الدقيقة ما بين إيقاعات النثر ذات الجرس المؤثر، على نحو ما رأيناه عند كوينتيليان، ويبتعد عن الأسلوب الذى يتبنى الوصف الآلى للصور البيانية. وهناك عملان هما De optimo genere oratorum وهو لا يعد من أعمال شيشرون الأصلية المتفق على نسبتها إليه، و De partitione oratoria dialogus ويعد عملا فنيًا ممعنًا فى التخصص، يعالجان هذا الموضوع بقدر كافٍ نسبيًا، وكلا العملين أُتيحت لهما شعبية واسعة فى عصر النهضة فاقت شعبيتهما فى العصر الوسيط، وبما أنَّ Orator هو آخر ما أنتج

شيشرون من أعمال بلاغية، وبما أنه يضم باعتراف شيشرون نفسه أكثر المناقشات شمولا حتى تاريخ إصداره للـ numerosa oratio للنقد الروماني، فلنا أن نفترض أنَّ شيشرون شغف بالبلاغة شغفًا عظيمًا (١٠).

أما بالنسبة للدراسات البلاغية والشعرية، فقد ترتب على هذا الاهتمام بإحياء النص الكامل لكوينتيلبان بعنوان jnshtuho وبأعمال شيشيرون البلاغية الأكثر نضجًا تقديرًا أعمق وأثرى لهذه "الحلاوة السمعية" و"المتعة" المتأتية من الكتابة القائمة على قياس، علاوة على الأشكال المتنوعة لإدخال أوزان على النثر التقليدى *[Numerosoratorius nonbre oralore minerositas]*(١١). وهنا يكمن معيار التميز الفنى ومقياس تجارب الكتابة باللغة الدارجة، وقياس للمسافة الفاصلة بين إيقاع النثر الذى وضعه الإنسانيون وذلك الذى صدر فى العصور الوسطى وما كانو يتبعونه من قواعد أسلوبية، وهنا أيضا يكمن الخط الفاصل الهام بين النظام والنثر.

فإذا ما تحوَّلنا من النصوص الكلاسية نفسها إلى من علقوا عليها فى المرحلة الأولى من فقه اللغة التابع للحركة الإنسانية (الإيطالية) فى القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر، فما الاستجابة التى نلقاها للنظرات المتعمقة التى حوَّتها أعمال شيشرون البلاغية والنص الكامل لكوينتيليان فيما يتصل بطبيعة المؤثرات اللغوية الشعرية وأهمية النثر ذى الجرس الموسيقى؟ إننا نجد أنَّ جوارينو دا فيرونا، أشهر المعلمين الإنسانيين الأوائل، والذى قام بتدريس Ad Herennium دون ما انقطاع خلال ثلاثينيات وأربعينيات وخمسينيات القرن الخامس عشر فى فيرارا، قد أمضى ردحًا من الزمن بشهادة ابنه باتيستا Battista وتلميذه جانوس بانونيوس Janus Pannonius فى تحليل numerus oratorius و numerus poeticus. وكان يطلب من تلاميذه حفظ أشعار فيرجيل عن ظهر قلب، وعلى الرغم أنه لم يكتب إلا القليل من الشعر فإنه طالب تلاميذه بتأليف الشعر باللاتينية. ويحوى مؤلفه القصير Regule de ornatissimo Latino dictamine rhetorico et بعض صفحات حول الكتابة النثرية ذات الجرس

الموسيقى، ومع ذلك فإنَّ الطبعات العديدة لمحاضراته فى مؤلَّفه Ad Herennium لا تتناول الموضوع إلا بقدر يسير، غير أنَّ تأثير فيرجيل يبدو واضحًا وضوحًا كافيًا عبر هذه المحاضرات، ويبدو فى واقع الأمر أنَّ دراسة البلاغة لم تكن إلا جانبًا من منهج أكثر شمولا يتمثل الجانب الأكبر منه فى الفحص الدقيق للشعر الكلاسى وخاصة شعر فيرجيل، بالإضافة إلى إشارات لشعر تيرانس Terence ولوكان Lucan وأوفيد Ovid وبعض الموضوعات الشعرية العامة (من أساطير هومر Homer). وعلى الرغم من أنَّ جوارينو أكثر حرصًا من مؤلف Ad Herennium فى ملاحظته لعدم قابلية بعض الأمثلة للتطبيق فى مجال الخطابة، فإنَّه بوجه عام قانع بشرح هذا العمل بدلا من الإفاضة أو حتى الشك فى مدى تغطيته أو مدى إبرازه لموضوعاته، كما لا تتوافر أية أدلة على إلقائه محاضرات على نحو جاد عن أى عمل بلاغى آخر لشيشرون. وحتى عندما يعالج جوارينو مقدمة القسم الرابع من Ad Herennium؛ حيث يلقى بظلال الشك حول مدى صلاحية اختيار شيشرون كنموذج للمحاكاة (وهو الاتجاه الذى دعا إليه جوارينو نفسه والذى يشكل ركنًا أساسيًّا فى الحركة الإنسانية الإيطالية المبكرة)، فإننا لا نجد أمامنا سوى إعادة صياغة تفتقر إلى الوحدة للنص الكلاسى نفسه، ويبدو أنَّ تعاليم جاسبارينو بارزيتسا وهو السابق على جوارينو مباشرة، وقد كان يشغل منصب محاضر studium lecturer للنحو والبلاغة فى كل من إقليم ميلان وبافيا وبادوا Milan-Pavia-Padua كانت متوَّجهة توجهًا طاغيًا نحو الخطابة، فلم تتجلَّ الإرشادات الشعرية إلا كعنصر من عناصر الإرشاد البلاغى والنحوى.(١٢) وكان عدد من تعمق فى دراسة الشعر من تلامذة جاسبارينو قليلا، غير أنَّ أحد الذين تعمقوا فى هذا المجال (كان يعمل موثقًا ومدرسًا فى بادوا ولم ينل حظًا من الشهرة) واسمه أنتونيو باراتيللا Antonio Baratella، لم يعالج الشعر إلا بوصفه نثرًا استعراضيًّا يؤدى وظيفة ما وينوء بزخرفه. ويقر باراتيللا أنَّه نظم ٤٨١٦٥ بيتًا شعريًّا فى ثلاثة عشر عملا وأنَّه ما زال ساعيًا

للحصول على منصب كشاعر بلاط. وقد وصفه سابادينى بقوله إنّه meccanico della metrica أى فنى للعروض.

ولا شك أنّ جوارينو كان يتبع التقاليد الراسخة فى الكثير من تعاليمه، غير أنّ أثره فى بداية الأمر كان قويًا، فالحواشى التى دوّنها على الـ Ad Herennium فى إحدى النسخ التى لم يتم إلى الآن تحديدها أصبحت بعد صدورها، وقد أغفل اسمه عليها، أول شرح مطبوع لهذا العمل. ولا نعرف ما إذا كان جوارينو أو محرره مسئولا عن العيوب التى شابت شروحه أو أن التغيير السريع فى الأذواق والمعايير قد نتج عنه استبدال شروح أخرى بشروح جوارينو، وخاصة الشروح التى قدمها الدارس الإنسانى من بيروجيا Perugian، فرانشيسكو ماتورانتسيو Francesco Maturanzio،[١٣] ففى تعليقه على الفقرة (١٢،٨،١) من Ad Herennium والمعنوّنه tertium genus orationis (وهى المحل المناسب) يستدعى فرانشيسكو موافقة كوينتليان على التدريبات الشعرية بوصفها تدريبًا للخطيب، فإذا ما تدرب الطالب على الروايات الشعرية فإنّ أداءه فيما يتصل برواية الحياة الواقعة يصبح أفضل وأكثر تناسبًا وتمكنًا. غير أنّ فرانشيسكو وزميله فى تقديم الشروح إيودوكوس باديوس أسنسيوس Iodocus Badius Ascensius (جوس باد داش Josse Bade d' Aasche، وهو مواطن تلقى تدريبه فى المدرسة الإيطالية وقام بتدريس النصوص الكلاسية وطباعتها فى ليون وباريس) بينما اكتفيا بشرح حجج المؤلف الكلاسى وقبول التوازى ما بين الشعر والبلاغة بما يتفق والمدارس الكلاسية من جماعة المشائين peripatetic، فإنّهما مع ذلك اعتبرا أنّ وجود خطب شيشرون قد غيّر الموقف: فهى تستحق عن جدارة تقديم بعض نصوصها على سبيل التمثيل.[١٤] ولا شك أنّ هذا المنهج مهد الطريق لعناية أكبر بنظرية شيشرون وممارساته بعيدًا عن numerus oratorius وللتمييز الأكثر دقة ما بين الشعر والنثر الخطابى، غير أنّ هذا المنهج فى حد ذاته لم يستغرق فى تلك العناية.

وبناء على ما تقدم فإننا لا نلمس الاحتفال بالإيقاع النثرى الرومانى فى أرقى صورة فى التراث الراسخ الذى يضم شروح Ad Herennium. ومع ذلك، ففى الربع الأخير من القرن الخامس عشر فوجئ معلمو Ad Herennium بتحدٍ صادر عن دارسى كوينتيليان يتمثل فى أنَّ ذلك العمل الموَّقر قد لا يكون عملا أصيلا من أعمال شيشرون. وعلى الرغم من حالة الفوضى التى أثارها هذا التحدى فى بادئ الأمر، فإنَّه لم ينتج عنه التخلى عن Ad Herennium بوصفه أحد الكتب المقررة، بل إنَّ جيل المعلقين الذى أعقب جوارينو دا فيرونا الذى لم يظهر اسمه على نسخة الشروح أبدوا قدرًا كافيًا من الاهتمام بالنص، وإذا اعتمدنا على ممارسة فرانشسكو ماتورانتيسيو بوصفها مؤشرًا، فإنَّهم برعوا فى وضع الـ orationes نثرًا وشعرًا، وقد كتب فرانشسكو نفسه: De componendis versibus hexametro et pentametro opusculum وأشار فيه إلى "فن الشعر الحق والملائم فى ذلك العصر الذى انتُزِع فيه الشعر من بين أيدى النحاة"(١٥). وواقع الأمر أنَّ المعلقين السابقين على مؤلَّف كوينتيليان لم يقدموا من الإشارات إلا أقل القليل فيما يتصل بتفوق كتاب معلم البلاغة على Ad Herennium كنص بلاغى يُدرج فى مناهج الدراسة. ويبدو ذلك واضحًا بصفة خاصة فى مجال النثر وفى الجرس الموسيقى وهو المجال الذى لم يقدم فيه Ad Herennium وهو العمل المنافس كما قدّمنا سوى قدر يسير من التوجيه الحقيقى.

وإننا نجد أنَّ تناول المعلقين الأوائل للأبواب المعنيّة فى مؤلَّف كوينتيليان Institutio مخيبًا للآمال فى الأغلب الأعم، لا يزيد على النص إلا حججًا قصيرة، وإعادة صياغة لبعض عباراته، وإحالات ومناقشات حول اختلافات النص.(١٦) ولعل رافاييلو رجيو Rafaello Regio وهو محاضر كثير الجدل والعراك فى مدن برجامو– بادوا– البندقية، أكثر المعلقين الأوائل وضوحًا، وبما أنَّه شن الهجمة الأولى على صحة نسبة Ad Herennium لمؤلفها فى العقد الأخير من القرن الخامس عشر فقد كان أكثر المعلقين تمثيلا لعصره.(١٧) ويقنع رجيو بمناقشة التفسيرات المختلفة للنص

وتقديم تعريفات مبدئية، أو معلومات شارحة أو إشارات لنصوص استعان بها كوينتيليان. وعلى سبيل المثال فقد دأب هو وزملاؤه الأوائل على تفويت فرصة التعليق على العلاقة ما بين لغة الخطابة ولغة الشعر.

وتعد شروح أوجنيبينى دا لونيجو Ognibene da Lonigo (أومنيبونوس ليونيسينوس Omnibonus Leonicenus) مثالا للأعمال المبكرة التى تناولت الأعمال الناضجة لشيشرون.(١٨) وقد قنع أوجنيبينى عامة بإعادة صياغة النص مع إضافة وجهات نظر أو أمثلة على نطاق محدود للغاية، بينما كان يقدم لقرائه بين حين وآخر ما حصلّه من معرفته بكوينتيليان. وهكذا يشير فى عرضه لنص شيشرون الرائع الذى يتناول المنطقة المحايدة ما بين الشعر والخطابة (De Oratore، ١٧٣،٤،٣) إلى نص الـ Institutio (٢٢،١،٩ و ١٢٢،٤،٩) وما يليهما (حيث يقتبس كوينتيليان من Orator ٢٢١،٦٦). وتبدو تعريفات أوجيبينى المختصرة للمصطلحات الرئيسية فى هذا المقام وشروحه اللاحقة للـ ad verba تمهيدية، الأمر الذى نخلص معه إلى أنَّه لم يكن يستهدف سوى تيسير قراءة نص شيشرون نفسه. ونخرج بالانطباع ذاته إذا ما راجعنا تعليقاته أيضًا على الفوارق المميزة ما بين النثر والشعر فى De oratore (١٨٤،٤٨،٣) أو تعليقاته الجذابة عن الاستعارة فى (١٥٥،٣٨،٣) وما يليها من فقرات، حيث يشرح على سبيل المثال العبارة الشعرية التصويرية " الانسياب إلى دياجير الظلام" tenebrae conduplicantur (١٥٩،٣٩،٣) بعبارة نثرية هزيلة تقول " التوارى داخل الحُلَلْ " a veste sumitur دون تعليق على ما يناسب الشعر وما يناسب النثر. " فمن رغب فى التمكن من فن الخطاب المنظم يتعين عليه أن يشغل نفسه بالـ De oratore فيقرأه مرارًا، مثلما فعل سكيبيو Scipio عندما سعى لاكتساب فنون القائد، فوضع كتب زينوفون Xenophon نصب عينيه (وها نحن نجد النصح لا الدعوة لقراءة النص الكلاسى نفسه).(١٩)

وتمثل مناقشة جاك لوى ديستريباى Jacques-Louis d'Estrebay لأحد مقاطع De oratore المعنيَّة (١٨٥،٣٨،٣) بعد ذلك بعدة أعوام تمثيلا جيدًا التعمق الناضج للمناقشات الكلاسية المعقدة للخطاب الشعرى. فشروح ديستريباى نفسها تكاد تقارب طبيعة الكتب المقررة فهى توّفر تلخيصًا منظمًا شاملا لنص شيشرون، وتعتمد على دقة مستحدثة فى المصطلح وتقدم موادًا إضافية من Rhetoric III و De arte poetica لأرسطو والباب الثامن من كتاب كوينتيليان (أيضًا فى مقام الإضافة على إشارة لأوجنيبينى) على سبيل المثال لا الحصر، وكذلك على مواد من مصادر لغوية أوسع نطاقًا.(٢٠) ولذلك أيضًا فإنَّ ديستريباى يقدم العديد من الأمثلة على التعامل الخشن مع الكلمات، فينصح بتجنب توالى أصوات معينة فى المقطع الأخير من كلمة والمقطع الأول للكلمة التى تليها('s' و'x'، 'x' و'x'، 's' و'r'، 'n' و'p'، 'l' و'd'، 'a' و'e'، 'a' و'o'؛ فدون مراعاة هذه القواعد يفقد النثر سحره وجرسه الموسيقى، ويقدم ديستريباى إشارات وافية لمؤلَّف شيشرون Orator.

وتكشف مناقشة ديستريباى عن تمثله العميق لنص شيشرون، فهو يستفيض فى شرح الفقرة ٣، ٤٤، ١٧٤ من De oratore التى سبقت الإشارة إليها والخاصة بنقل تموّج الصوت و"ترتيب الكلمات فى وحدات زمنية" من الشعراء إلى البلاغيين rhetors فى العصور القديمة:

كان الخطاب فى الأصل بدائيًا، ويفتقد إلى البناء السليم؛ وبعد فترة حاكى الشعر ثم اكتشف الإيقاع فى نهاية الأمر. فهناك أدلة تشير إلى أنَّ الموسيقيين كانوا شعراء سابقين، ونقلا عن كوينتيليان فى الفصل الذى خصصه للموسيقى (مقتبس باستفاضة، ٩،١٠،١ من Institutio) نخلص معه إلى أنَّ الموسيقيين والشعراء فى الزمن الماضى احتلوا مواقع الفلاسفة وعندما يقول شيشرون versum et cantum, verborum numerum et vocum modum فإنَّ ذلك يعنى تمييزًا وخلافًا محددين ما

بين الكلمات، فشعر الشاعر هو أغنية الموسيقى، ويكمن إيقاع الكلمات فى البحور الشعرية، أما إيقاع الصوت فيكمن فى تموّجه الذى يتنوع حسب الإلقاء. فالأشعار والألحان تجتمعان فى الأغنية التى تنطلق إما من الفم أو من الأداة الموسيقية، ومثال ذلك القصيدة الغنائية (التى تعزف على العود) وتلقى بأسلوب مناسب وراق، ويتدفق إيقاع الكلمات والإيقاع الصوتى verborum numerus و vocum modus معًا فى إنتاج الحديث أو إلقائه. وهو يطلق على الإيقاع الصوتى صفة الإيقاع الختامى vocum modum: conclusionis numerum ؛لأن الأمر متعلق فى المقام الأول بالختام المؤثر conclusio أو الـ periodus. ويقال إنَّ الإيقاع الخطابى نفسه numerus oratorius قد انطلق من البحور الشعرية.

وعند هذه النقطة يبدأ ديستريباى فى الشرح المستفيض للفقرة ٣،٤٤،١٧٥ من De oratore الخاصة بالفارق الحاسم ما بين الشعر والخطابة: فهناك منطق مختلف للتأليف "للمناسبات المدنية" negocia civilia والشعر الملائم للمآدب والمسرح وأوقات الفراغ، فعلى سبيل المثال، قد يتألف بيت الشعر من اثنى عشر مقطعًا ومع ذلك فالإيقاع numerus "لا يلتزم التزامًا تامًا بجميع الوحدات الإيقاعية، بل إنَّ الأمر يعتمد على ترتيب المقاطع حسب الكم أو الفترة الزمنية". ثم يواصل ديستريباى تقديم الشرح المستفيض لمصطلحات شيشرون واستخداماته، ويقدم عبارات جديدة وحكيمة نسبيًا فى بعض المجالات المهمة:

فعندما يجمع الخطيب (قارن Institutio ٩،٤،١٩) ما بين النغم الصوتىmodis وبين إيقاع الكلمات numeris، فإنَّه لا يكتفى بتبنى صنعة الشاعر وإنَّما يخفف من نظامها الثابت ويحرره، وبعبارة أخرى، فهو يصنع بعض الوحدات الإيقاعية فى جملته الثانية (Institutio، ٩،٣،٧٧) وبعضها الآخر فى الجملة الثالثة وهلم جرا. كما أنَّه يوزع بعضها بأسلوب يغلب عليه الامتداد، ويستكمل البعض الآخر فى امتداد معتدل. وعندما أقول numeri فإنَّ المحدثين فى هذا الفن يطلقون عليها

pedes التى تؤلف سويًا على نحو يجرى معه الحديث على حسب مقتضى الحال، وسأعرض باستفاضة لتعريفها ولقواعد التأليف.

وعلى الرغم من أنَّ ديستريباى يسىء الفهم من حين لآخر، فإنَّه دقيق الملاحظة، سريع الانتباه لما يرد فى النص من تناقضات، كما أنَّه فاق معاصريه من المعلقين فى حرصه على الاطمئنان على فهم طلابه وقرائه لجميع الظلال المتعلقة بآراء شيشرون عن إيقاع الخطابة وصلته بالشعر. بل إنَّ مناقشاته ترقى إلى ذُرى نص شيشرون. ولذلك فإنَّنا نجد فى الفقرة ٣،٥١، ١٩٨ شرطًا لاهتمام الشعر البالغ بالصوت بقدر يفوق المعنى، الأمر الذى يذكرنا بالفقرة ١٩، ٦٨ من مؤلَّف شيشرون De oratore. وتمثل تعليقاته على المناقشة المهمة فى الفقرات ٨-١٩،٦٦ من Orator نموذجًا لأسلوبه[٢١]، إذ يمضى تعليقه بينما يقتبس من أحكام شيشرون؛ حيث الإيقاع مستساغ كما يلى:

عندما يضبط شيشرون إيقاعه فإنَّه لا يحصى الوحدات الإيقاعية ولا يمضى حسب قياسات ثابتة ولا تتصل وحداته الإيقاعية فى قالب معَّد مسبقًا، ولا يجعل من الالتزام شبه المقدس معيارًا لعمله. ما الذى يفعله إذن؟ إنَّه ينظم مقاطعه الطويلة والقصيرة على نحو لا تبدو معه أطول أو أقصر من الحاجة، كما لا يبدو وقعها على الأذن غير مستساغ، أو مخالفًا للنظم الموسيقى، كما أنَّه لا ينهى ما بدأه قبل أن يصل إلى تلك النقطة من الخطاب التى تعرف الآذان المرهفة عندها أن النهاية ينبغى أن تأتى.

ويقوم ديستريباى، مدفوعًا بحماسة شديدة، بشرح تعليقات شيشرون وتفسيرها على أثر بيت الشعر الموزون على النثر (Orator ٣٠، ٦٧)، غير أنَّه لا يستبعد بعض التعليقات الخارجية المقصود بها تيسير قراءة النص.

ويغطى شرح ديستريباى لمؤلَّف شيشرون عن أنماط الخطابة De partitione oratoria dialogus (وهو عمل يصفه فى تمهيده تحت عنوان " أنساق الإيقاع فى فن الخطابة " de numeris oratoriis et eloquendi generibus) مجالات مشابهة. كما يقدم جيورجيو فالا Giorgio Valla أيضًا وهو معلّق إنسانى ومدرس فى مدن ميلان– بافيا– بياسنتا– البندقية، مناقشته للموضوع على أرقى مستوى، فيبدى اهتمامًا بمدى ملائمة الإيقاع numerus للبدايات والنهايات فى ممارسة ليفى Livy، ويوضح قائلا – مسترشدًا بكل من كونتيليان وأرسطو وشيشرون – أنَّ الإيقاع الخطابى لا يرفض أو يزدرى التفعيلات: ولكن هذا الإيقاع ينبغى أن يبتعد تمامًا عن التفعيلات المتضامة ويتجنبها. وفيما يلى نسوق بعض الأمثلة(٢٣).

فإذا ما أخذنا فى الاعتبار أنَّ ديستريباى دائمًا ما تشغله المناقشة الأوسع للإيقاع الخطابى فى الفقرة ٤ ، ٩ من عمل كوينتيليان Institutio، فلِمَ لا يقدم شرحًا له ويتّجه عوضًا عن ذلك إلى شرح الأعمال الناضحة لشيشرون؟ يبدو أنَّ جانبًا من السبب يتعلق بفهمه أنَّ حجم نص كوينتيليان وسهولته لا يتطلب سوى الملخصات، وإعادة القراءة مرات ومرات، والاستظهار، وليس الشروح الهائلة التى خضع لها نص Ad Herennium، وقد بدأت سيطرة كوينتيليان (دون تعليقات) بوصفه المستشار الأول فيما يتصل بالإيقاع بحلول عام ١٤٢٠، فى مؤلفات جاسبارينو بارزيتسا، وامتدت إلى القرن السادس عشر عندما اشتمل انتشار المقالات المتخصصة فى البلاغة على الكثير من أفكاره، غير أنَّها كانت تقدم دون تطوير للشروح المستمرة المستفيضة.(٢٤) أما شيشرون فإنَّه كان يُعَد أعظم ممارس للخطابة فضلا عن كونه منظرًا بارزًا. وبالفعل فإنَّ البلاغة فى عصر النهضة قد بدأت كما يرى البعض مع تعليق لوشى Loschi على أحد عشر خطبة لشيشرون فى أواخر تسعينيات القرن الرابع عشر(٢٥) ويقول ديستريباى فى التمهيد لشرحه لـ De oratoreأنَّ أبواب البلاغة إلى الأخ كونتوس Quintus frater فى " فن الخطابة" De oratore تفوق كل ما نُقل

عن الإغريق والرومان فى فن الخطاب. فإذا ما جمعنا جميع الملاحظات المكتوبة لكل الخطباء، فإنَّها يمكن مقارنتها بهذا العمل الوحيد فى عمقه وتنوعه ورقيه أو فى أية صفة محمودة أخرى فيه، ويضاف إلى هذا التقريظ أنَّ شيشرون لم يكن مبتدئًا ليطرق أبواب الخطابة وإنما كان شيخًا وقورًا، تتوافر له الخبرة ويجتمع على احترامه أبناء مجتمعه. ويتمثل الوجه الأخير لهذا التقريظ فى عدم كفاية الشروح السابقة، فديستريباى يقول إن أوجنبينى مزور جاهل، وأنَّه هو وحده، أى ديستريباى، قادر على تقديم التعليقات الطويلة والمتعمقة على نص De oratore الذى يتسم بالصعوبة والأهمية والذى طال إهماله.

لم يحتكر الإنسانيون الشعر والبلاغة فى عصر نهضة الأفكار، كما لا يمكن القول إنَّ المعلقين القلائل الذين ورد ذكرهم فى هذا الفصل من بين الإنسانيين يمثلون على نحو متوازن المجال الثرى للمناقشة الإنسانية. ومع ذلك، فإنَّ الإنسانيين جميعهم أنفقوا وقتهم فى التدريبات العملية التى تمثلها الكتابات الكلاسيكية الرائدة عن البلاغة وفن الشعر والخطابة، وبين هؤلاء تمثل أعمال شيشرون الناضجة ومؤلف كوينتليان: Institutio ذروة لم يتم تخطيها فى العديد من المستويات. ولقد أنشأ نيوع الاهتمام بها بين الشارحين وطلابهم بداية الاهتمام بالمعايير والنظم الكلاسيكية (فى مقابل العصر الوسيط). وفى إطار هذه المعايير والنظم نشأ شعور متطور لنظرية إيقاع النثر وممارسته، وشعور مرهف بالحدود الواجب مراعاتها لتمييز ذلك المجال عن مجال الشعر. وهناك من الأدلة ما يشير إلى أنَّ معلقى البلاغة من الإنسانيين كانوا مهتمين بالفعل بهذا المجال قبل أن يتعزز التزامهم (مع بداية القرن) عبر إعادة اكتشاف النصوص الملائمة لشيشرون، وبحلول نهاية القرن، من خلال النظرية المزعجة التى نفت أن يكون شيشرون هو مؤلف " إلى هرينيوم" Ad Herennium. وهو العمل الذى سيطر على المناهج الرئيسية لتدريس البلاغة، ويشير التفوق المبكر لجورج أوف ترابيزوند George of Trebizond، أو لورنزو فالا Lorenzo Valla، إلى أنَّ المعلقين

على شيشرون وكوينتيليان احتلوا موقعًا متأخرًا بالمقارنة الممارسة المنتشرة للخطاب النثرى الكلاسى فى القرن الخامس عشر، ولا يمكننا أن نؤكد على نحو حاسم ما إذا كان المعلقون الأوائل وضعوا نظريات شيشرون فى النثر، وهى مثار جدل عنيف، محل التقدير.[٢٦]

ومع ذلك، فعلى الرغم من الطبيعة المجزأة لعملهم بعد مرور الزمن فإنَّ المعلقين على شيشرون وكوينتيليان فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر شاركوا فى قراءة وتعليم برنامج قُدِّر له أن يرقى بنظرية فن الشعر المعاصر وممارسته على نحو بعيد.

الهوامش

١- Cicero, De oratore I.43.158

٢- J. O. Ward, 'Renaissance commentators on Ciceronian rhetoric', in Renaissance eloquence: studies in the theory and practice of Renaissance rhetoric, ed. J. J. Murphy (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983), pp. 126-73.

٣- المعالجة القياسية ترد فى E. Norden, Die Antike Kunstprosa vom VI Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance, 2 vols. (1909); reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974,) with G. Calboli, Nota di Aggiornamento (Padua: Salerno Editrice, 1986), and A. Primmer, Cicero Numerosus: studien zum antiken Prosarhythmus (Vienna: Öst. Ak. der Wiss. Phil.-hist. Kl. Sitzungsb. 257, 1968); انظر أيضًا A. Scaglione, The classical theories of composition from its origins to the present: a historical survey (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1972), ch. I, A. Leeman, Orationis ratio: the stylistic theories and practice of the Roman orators, historians and philosophers, 2 vols. (Amsterdam: Hakkert, 1963), vol. I, pp. 298ff, 308 ff, and H. C. Gotoff, Cicero's elegant style: an analysis of the Pro Archia (Urbana: University of Illinois Press, 1979).

٤- L.D. Reynolds (ed.), Texts and transmission: a survey of the Latin classics (Oxford: Clarendon Press, 1983), pp. 332-4; R. Sabbadini, Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli xiv e xv: nuove ricerche col riassunto filologico dei due volumi, 2 vols. (Florence: Sansoni, 1905-14), vol. II, pp. 247-8; R. Sabbadini, Storia e critica di testi latini, 2nd edition (Padua: Antenore, 1971) ch. 7, pp. 283 ff.

٥- أو فيما يتصل بهذا الموضوع، المناقشة المختصرة فى الكتاب الخامس من Martianus Capella, De nuptiis mercurii et philologiae

٦- ١٤٢٠ ميلادية، ويعتمد على ما يبدو على Quintilian. Institutio ومعالجة Martianus Capella للموضوع: R. Sabbadini, Il metodo degli umanisti (Florence: Felice Le Monnier, 1920), p. 61.

٧- يعتمد على Martianus وQuintilian وCicero, Orator (ولذلك فإنّ تاريخ تحريره يعود إلى ما بعد عام ١٤٢٢ ميلادية). ونقلا عن ابنه، فإنّ جوارينو أوصى أثناء تعليمه باتباع "فن السجع" لممارسة الخطباء. B. Guarino, De ordine docendi et studendi, trans. In W. H. Woodward, Vittorino da Feltre and other humanist educators (1897; reprint New York: Bureau of Publications, Teachers College, Columbia University, Classics in Education no. 18, 1963) pp. 165, 177.

٨- الصفحات من ٣٧٠-٥٢٦ (نهاية المقال) فى طبعة ليون عام ١٥٤٧.

٩- John Monfasani, George of Trebizond: a biography and a study of his rhetoric and logic (Leiden: Brill, 1976), pp. 261-5; see also pp. 29-32, 262-99. ولمراجعة سياق أكثر اكتمالا انظر J. Monfasani (ed.), Collectanea Trapezuntiana: texts, documents, and bibliographies of George of Trebizond (Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies/ Renaissance Society of America, 1984), pp. 360-411; R. Sabbadini, La scuola e gli studi di Guarino Guarini Veronese (Catania: F. Galati, 1896), pp. 73-5, 228-30; Scaglione, The classical theory of composition, pp. 135-7; M. Baxandall, Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial compositon 1350-1450 (Oxford: Clarendon Press, 1971), pp. 138-9.

١٠- Reynolds (ed.), Texts and transmission, pp. 100 ff., III-12; Sabbadini, Le scoperete, vol. II. p. 209, Storia, pp. 77-108, and I codici delle opere rettoriche di Cicerone, Rivista di filologia e d'istruzione classica 16, 3-4 (1887), 97-120; M. Fumaroli, L âge de l éloquence: rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l' époque classique (Geneva: Droz, 1980), pp. 47-56; P. S. Piacentini, 'La tradizione laudense di Cicerone ed un inesplorato manoscritto della Biblioteca Vaticana , (Vat.lat.3237)', Revue d histoire des textes, II for 1981 (1983), 123-46, Leeman, Orationis ratio, ch. 6, pp. 143 ff, 155; Scaglione, The classical theory of composition, pp. 49ff, 85 ff.

١١- Jacques-Louis d Estrebay, De electione et oratoria collocatione verborum libri duo (Paris: Michel Vascosan, 1538); quoted in K. Meerhoff, Rhétorique et poétique au xvie siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres (Leiden: Brill, 1986), p. 64 قارن أيضًا الصفحات ٢، ٦، ٢٦، ٣٣١، ٣٤١-٣٤٦).

١٢- انظر R. G. G. Mercer, The teaching of Gasparino Barzizza with special reference to his place in Paduan humanism (London: Modern Humanities Research Association, 1979).

١٣- انظر Guglielmo Zappacosta, Francesco Maturanzio, umanista perugino (Bergamo: Minerva Italica. 1970)

١٤- Badius, from fol. 104r in the 1531 Ioannes Crepin (Lyons) edition of the Ad Herennium with commentaries. وتوجد هذه النسخة النادرة فى الفاتيكان Bibl. Apost. Vat. Popag.. III.151.

١٥- Zappacosta, Francesco Maturanzio, p. 105; also pp. 95 ff, 112 ff, 127 ff, 197ff (his orationes in praise of poetry), 259 ff.

١٦- انظر Ward, 'Renaissance commentators', pp. 158ff، ولا يذكر مارتينيللى فى مناقشته لشروح عمل فالا إلهام إيقاع النثر (Lucia Cesarini Martinelli, 'Le postille di Lorenzo Valla all'Institutio oratoria di Quintilano, in Lorenzo Valla e l'umanesimo italiano, ed. O. Besomi and M. Regoliosi (Pauda: Antenore, 1986), pp. 21-50.

١٧- توجد سيرة حياة لرجيو كتبها M. J. C. Lowry in Contemporaries of Erasmus: a biographical register of the Renaissance and Reformation, ed. P. G. Bielenholz and T. B. Deutscher (Toronto: University of Toronto Press, 1985), vol. III, p. 134. وتشير الدراسة الحالية إلى شروحه بنسخة فينيسيا لعام ١٤٩٣ 'per Bonetum Locatellum.

١٨- قام أوجنيبين دى بونيسو فينسينتيو بتحرير Cicero. De officiis, Ad Herennium, and De inventione, and Quintilian. Institutio, فى أواخر القرن الخامس عشر، ويعد تابعًا لفيتورينو دا فلتر. ولمراجعة عمل بارزيزا حول De oratore راجع Mercer, The teaching, pp. 77-9, 81, 92-3, 144 n. 22, 153.

١٩- أوجنيبين فى مقدمته لتعليقات على De oratore فى طبعة فينيسيا عام ١٤٨٥.

٢٠- تشير الدراسة الحالية إلى طبعات شروح ديسترباى الباريسية لعامى ١٥٥٧ و ١٥٦١ 'apud Thomam Richardum'، وهى الشروح الأساسية فى المجلد. ولمراجعة معلقين آخرين انظر .Ward, 'Renaissance commentators', pp. 155-6 أما فيما يتصل بديسترباى نفسه فالمرجع الأساسى هو Meerhoff, Rhétorique et poétique

٢١- Pages xxxxvii-xxxix of the Paris 1536 edition of D'Estrebay s gloss on the Orator ad M. Brutum.

٢٢- Lyons: Gryphius, 1538, Partit. or with the glosses of D'Estrebay and Giorgio Valla.

٢٣- Page 56 of the edition just cited وتوجد مجموعة أكبر من التعليقات وتشمل تعليقات ديسترباى فى طبعة باريس عام ١٥٦٢.٦

٢٤- يتخذ أدريان تورنيب فى تعليقه على كوينتيليان فى عام ١٥٥٤ قرارًا مدهشًا وغير معتاد يتمثل فى تقديمه لآرائه عن فن الخطابة على صورة شروح مفصلة عن كوينتيليان. (Fumaroli, L âge de l'éloquence, pp. 462 ff) وفيما يتصل بأجواء القرن السادس عشر انظر T. Cave, The cornucopian text: problems of writing in the French Renaissance (Oxford: Clarendon Press, 1979).

٢٥- Monfasani, George of Trebizond, p, 265

٢٦- Leeman, Orationis ratio, ch. 6, esp. pp. 165-7; Scaglione The classical theory of composition, ch. I, esp. p. 51; Fumaroli, L âge de l éloquence, p. 458

الشعرية

أولاً: تصنيفات الحركة الإنسانية

ترجمة: مصطفى رياض

(٧)

التصنيفات الإنسانية للشعر ما بين الفنون والعلوم

ويليام جيه. كينيدى

صنفت النظرية الإنسانية الشعر ما بين الفنون والعلوم وفقًا لأساليب متنوعة ومتضاربة فى بعض الأحيان؛ إذ لا يقتصر أى من هذه التصنيفات على منح الأولوية لبعض الأنواع الأدبية والأساليب والاتجاهات والموضوعات على غيرها، بل يمتد ليشمل ما قد يخاطبه الشعر من قيم إحدى الطبقات أو النظم الاجتماعية. فقد شكلت النظرية الإنسانية مجموعة من النصوص المعتمدة يُعرِّف الأدب من خلالها، وما يمكن أن يكون عليه بين الفنون الأخرى، سواء أكان ذلك فى جمهورية تتمتع بحقوق دستورية محدودة، أم تعتمد على نخبة أرستقراطية (فلورنسا وفينيسيا) أو بين النبلاء ذوى الامتيازات والذين يدينون بالولاء للأحزاب التى ينتمون إليها (بلاط نابولى وأوربينو وفيرارا فى إيطاليا أو حلقة سيدنى وليستر فى إنجلترا) أو فى نظام ملكى وطنى صاعد (ملوك فرنسا وإسبانيا) أو بين أبناء البورجوازية الحضرية (ليون وبرشلونة ولندن) وقد صنفت النظرية الإنسانية الشعر تصنيفًا أساسيًا من حيث ارتباطه بالبلاغة، والفلسفة السياسية والخطاب التاريخى.

وكان نحاة العصر الوسيط قد أنزلوا الشعر منزلة بين العلوم الطبيعية والأخلاقية، مثلما فعل داعية الإصلاح الأكاديمى جون أوف سالزبرى John of

Salisbury فى مؤلفه Metalogicon (حوالى ١١٦٠) وفيه يربط الشعر بالـ "التمثيل الواضح، الصور المفضلة" diacrisis بحيث يبدو أنَّ الشعر "يعكس صورة الفنون جميعها"[١]. غير أنَّ الإنسانيين الجمهوريين الذين عاشوا فى فلورنسا فى القرن الخامس عشر ربطوا ما بين الشعر والبلاغة، حيث يؤدى الشعر دورًا عمليًا فى استثارة الذكاء والتشجيع على التعلم والحث على الفضائل المدنية. وعلى سبيل المثال، فإنَّ كريستوفورو لاندينو Cristoforo Landino فى حواره عن الحياة الطيبة Disputationes Camaldulenses (حوالى ١٤٧٢) يفسر الإنيادة على أساس أنَّها رحلة البطل إلى أصل كل الفضائل summum bonum الأفلاطونية الجديدة[٢]، وعلى الرغم من أنَّ لاندينو يحول القصيدة إلى حكاية رمزية تحوى أفكارًا مجردة فإنَّه يمد جذور شخصياتها الخيرة والشريرة فى خصوصية تاريخية لم يعهدها معلقو العصر الوسيط. وتكمل طبعاته التالية لهوراس (١٤٨٢) وفيرجيل (٨ – ١٤٨٧) خط السير من الحكايات الخرافية التى تنتمى إلى العصر الوسيط إلى الفقه الإنسانى من خلال الاقتباس من المصادر الإغريقية، وتقديم الحقائق المستقاة من كتَّاب التاريخ الذين ينتمون للعصر القديم وإثبات الاستنتاجات التفسيرية من خلال التحليل الدقيق للنصوص. ومن أجل الترويج للثقافة الفلورنسية قام لاندينو بتطبيق أساليب مشابهة على النصوص التى كتبت بلغة وطنه وخاصة على كوميديا دانتى (١٤٨١) وشعر بترارك.

وفى محاولاته هذه تبنى ضمنًا أساليب منافسه الفلورنسى أنجلو بوليتسانيو Angelo Poliziano وهو الذى أعطى للدراسة الأدبية الكلاسية دفعة واضحة فى معاهد العلم عندما حررها من الأهداف العامة للإنسانية المدنية وعهد بها لعناية الدراسات المتخصصة ويعد مؤلَّفه منوعات Miscellanea (١٤٨٩) (وهو مجموعة من المقالات القصيرة المتخصصة عن المراجعة النقدية للنصوص وتصحيحها

ودراسة المصادر وتفسير دقيق) سابقة فى مجال شرح الشعر فى سياق التاريخ والفلسفة والخطابة السياسية(٣).

وفى شمال إيطاليا نقل ديزيديريوس إرازموس Desiderius Erasmus مبادئ الدراسات الإنسانية إلى مجال دراسة النصوص المقدسة متحديًا من خلال تلك العملية التصنيف الأكاديمى التقليدى فى "جمهورية الآداب" ومستعينًا بتصور أكثر مرونة عن مراعاة المقال لمقتضى الحال من الناحية الأسلوبية مقارنة بما سبقه من تصورات.(٤) ففى مؤلفه الوليمة الإلهية The godly feast (١٥٢٢) يحتفى المتخاطبون بالأساليب المتنوعة للنصوص الدينية بوصفها أفضل النماذج الأدبية، ويخصون بالتبجيل المزامير والأمثال وأسفار الأنبياء والأناجيل، كما يمتدحون بلاغة أفلاطون وبلوتارك وفيرجيل وهوراس وشيشرون باعتبار أن مؤلفاتهم إضافات مكملة ذات فائدة فى الأدب الدنيوى.(٥) وينتقد إرازموس فى مؤلفات أخرى القواعد والتصنيفات الجامدة. ويحث مُؤلَفه على نهج شيشرون The Ciceronian (١٥٢٧)، وهو على صورة حوار تغلب عليه الحماسة عن المحاكاة الأسلوبية، الكتاب على الرجوع إلى مجموعة منوعة من النماذج الأدبية، مطوعين إياها كلا على حدة لتلائم الموضوع والقارئ: " فأسلوب شيشرون لا يناسب جميع الأذواق "(٦).

وقد أطلق جويام بوديه Guillaume Budé، رجل القانون والوزير فى بلاط لويس الثانى عشر ومؤسس كلية القراء الملكيين، فى مؤلفه فقه اللغة De philologia، اسمًا جديدًا لعلم الدراسات الأدبية الذى وضعه إرازموس وذلك بتبنيه مصطلح "فقه اللغة" من خطابات شيشرون ".(٧) فدراسة النصوص المقدسة تشغل المرتبة الأولى من فقه اللغة philologia prima، ودراسة جميع النصوص الأخرى تأتى فى المرتبة الثانية وتتبع الأولى. ويحدد المصطلح فقه اللغة philologus مجالا دراسيًا جديدًا لطلاب الآداب الجميلة bonae litterae ويحل محل المصطلحين السابقين: النحو grammaticus والبلاغة rhetoricus اللذين يضعان الشعر فى سياقى النحو والبلاغة.

ويعد خوان لويس فيف Juan Luis Vives المولود فى فالنسيا لأب يهودى كان يعمل بالتجارة ونفذ فيه حكم الإعدام بعد محاكمة أمام محاكم التفتيش، واحدًا من تلامذة إرازموس، وقد أنفق معظم سنى حياته فى بروج Bruges عدا فترات قصيرة ما بين ١٥٢٣ و١٥٢٨ عندما حاضر فى أوكسفورد وعمل كمعلم preceptor لمارى تيودور Mary Tudor وكاثرين أوف أراجون Catherine of Aragon(٨). ويعد مؤلفه النظم De disciplinis (١٥٣٢) مقالا شاملا عن إصلاح التعليم، يعارض فيه المنظومة المغلقة للأنواع البلاغية (تأملى، حكيم epideictic فى مجال الشعر ومبادئ الإبداع، والنظم والتأثير البلاغى المرتبطة بها " فما هى إلا ممارسات يتضاعف عددها إلى ما لا نهاية "(٩)؛ فالجوانب العملية للتعبير تحتل المرتبة الأولى بحيث يكتشف الشكل المتفرد المناسب للغرض المحدد. وبذلك تحل مجموعة متنوعة من " النظم " ذات تصنيفات متداخلة محل أى نظام تقليدى للفنون والعلوم.

ويعد خوان هوارتى دى سان خوان Juan Huarte de San Juan وهو طبيب علامة عاش فى بيزا، وهى بلدة فقيرة فى الأندلس، رائدًا لإحدى الأشكال المبكرة لعلم نفس القدرات وذلك عندما أعاد تصنيف نظم المعرفة فى مؤلفه دراسة فى عبقرية العلوم Examen de ingenios para las ciencias (١٥٧٥) ويرى هوارتى أن كل طاقة من طاقات العقل تعكس تركيبة مختلفة من الأمزجة، وتتحكم فى فن أو علم بعينه؛ فالذاكرة تتحكم فى علم اللاهوت والكوزموجرافى (علم مظهر الكون) والقانون وفنون اللغة، الفهم يتحكم فى المنطق والفلسفة الطبيعية والأخلاقية والشعر أى جميع الفنون والعلوم التى تقوم على الصورة والتوازى والاتساق والنسب"(١٠) وعلى الرغم من أنَّ الشعراء فى حاجة لأن تسعفهم الذاكرة وربما كان ذلك لمساعدتهم فى ابتكار الموضوعات، والصور البيانية الملائمة، فإن عادة ما يتعارض عملهم هذا مع المنطق والأفكار المنتظمة للفلسفة الشكلية :" فالبلاغة وسحر البيان لا يجتمعان معًا فى رجال عقولهم راجحة "(١١) وينتمى الشعر إلى درجة من الفهم والاستيعاب يجرى تعريفها عامة بأنها القدرة على

اكتشاف الحقيقة من خلال الاستقراء والتجريب وليس من خلال العموميات العقلانية أو التصنيفات المسبقة.

وقد أوجدت الحركة الإنسانية فى عصر آل تيودور بإنجلترا الصلة ما بين الشعر من ناحية، والفلسفة والتاريخ من ناحية أخرى لخدمة أهداف اجتماعية وسياسية لها وزنها، وقد اعتمدت فى هذا على الأفكار الأوروبية. فيدعو سير توماس إليوت Sir Thomas Elyot (وهو صديق لمور More وإرازموس Erasmus وفيف Vives) فى مؤلفه الحاكم The Governour (١٥٣١) الأرستقراطية الحاكمة إلى اكتساب ثقافة قوامها البلاغة الكلاسية والتاريخ والفلسفة ،ويوصى بالشعر بوصفه " مرآة لحياة البلاغة " تندرج تحته كل هذه الفنون "[١٢] أما توماس ويلسون Thomas Wilson فى مؤلفه فن البلاغة The Arte of rhetorique، فهو يؤكد ما يدين به الشعر للعلوم الطبيعية والتاريخية وللفلسفة الأخلاقية والمنطق، غير أنه يشهد أيضًا بدور الشعر المؤثر بوصفه وكيلا عن المجتمع يحث البشر "على الحياة معًا فى إخاء والحفاظ على مدنهم والتعامل بصدق والتراضى فيما بينهم طوعًا واختيارًا"[١٣] وكذلك يؤكد مؤلف فن الشعر الإنجليزى Arte of English poesie (١٥٨٩) المجهول، وربما كان من وضع جورج بوتنهام George Puttenham أنَّ "الشعراء كانوا رجال الدين الأوائل والأنبياء الأوائل والمشرعين والسياسيين الأوائل فى العالم"[١٤]. أما فى زماننا الحاضر فإن الشعراء لم يعودوا محتفظين بزمام المبادرة السياسية، وإنما هم يساعدون الحكام والقضاة فى مهمة الحكم بنشر أفكارهم فى أسلوب "أقصر وأشمل وأيسر فى الفهم والتذكر"[١٥].

وتؤكد نظريات الشعر القائمة على الأفلاطونية الجديدة فى إيطاليا فى القرن السادس عشر أيضًا على الدور السياسى للشعر، ولكن على استحياء فى كثير من الأحيان؛ فقد نفى أفلاطون الشعراء فى جمهوريته. وقد استقدم فرانسيسكو باتريتسى Francesco Patrizi، أحد الدارسين من فيرارا Ferrarese، فى مؤلفه Della poetica

(١٥٨٦) استقدم أرسطو للدفاع عن الشعراء، مدعيًا أن كتابه فن الشعر هو الباب التاسع من مؤلفه السياسة. فمثلما تسعى الهيئة السياسية لتحقيق التناغم القائم على جمع تناقضات تختلف نسبها فيما بينها، فإن الفنان يسعى لتحقيق الاتساق الذى يساند العدالة المدنية.(١٦) ويعزز هذا التفسير من فائدة فن الشعر لأرسطو، وهو الكتاب الذى ارتقت مكانته بعد أن صدرت الطبعة الأولى منه فى ١٥٠٨م وترجمتها باللاتينية (١٤٩٨ و ١٥٣٦) وترجمتها بالإيطالية (١٥٤٩). وكذلك بصدور تعليق روبرتللو Robortello فى ١٥٤٨. وخلال القرن السادس عشر تخللت التصنيفات الشكلية لأرسطو المجموعات الأخرى لبلاغة شيشرون وشعر هوارس، مانحة أرقى المراتب لبعض الأشكال المعقدة للشعر الغنائى نطالعها فى كتاب الشعر La poetica لبرناردينو دانيللو (١٥٣٦) وكتاب فن الشعر L` arte poetica ولأنطونيو سيباستانو مينتورنو Antonio Sebastiano Minturno (٤- ١٥٦٣).

أما جوليوس شيزر سكاليجر Julius Caesar Scaliger، وهو كاتب موسوعى ادعى أنه سليل أسرة عريقة من فيرونا، غير أنه استقر فى آجن بفرنسا؛ حيث كتب مقالاته الفلسفية والعلمية، فقد عقد الصلة ما بين أفكار أرسطو ومفاهيم شيشرون وهوراس فى مؤلفه كتب الشعر السبعة Poetices libri septem (١٥٦١) على نحو متعمق، ويصنف هذا العمل فنون اللغة بوصفها ضرورية (المنطق والفلسفة)، ومفيدة (إدارة شئون الدولة والخطابة السياسية)، وممتعة (الفن الروائى). وتنقسم الفنون الممتعة إلى فرع يسجل الحقائق الماضية (التاريخ)، وفرع آخر يبتكر الحكايات الخيالية (الشعر والدراما) (١٧)، ويحدد فصل اللغة الخيالية موقع الشعر ما بين النحو والجدل بوصفه "علمًا ثالثًا" يشمل التاريخ والخطابه؛ "حيث يتم التعبير من خلال الصور الخيالية والبلاغية الشائعة عن الهموم العامة فى مداراتها المشتركة"(١٨). وتتولى نظم الموضوعات والأساليب تصنيف الأنواع من أرقى التراتيل الدينية والأناشيد إلى الملاحم والمآسى المتنوعة إلى الكوميديا والهجاء المبتذلين.

ويفصل لودوفيكو كاستلفرتو فى ترجمته وتعليقه على فن الشعر لأرسطو (١٥٧٠) على نحو حاسم ما بين الشعر وجميع الفنون والعلوم الأخرى، وهو يُعرِّف الشعر بوصفه مهارة غير عادية، ولا شك أن العلم لا يركن إليه إلا قليلا فى هذا التصنيف؛ إذ إن القصيدة تمنح اللذة لا العلم. كما أنَّ الإلهام لا يلعب دورًا؛ إذ إن التنوير قد يتم من خلال المعارف المشتقة، بينما يُمكن صقل موهبة التعبير الشعرى ونظم الأبيات المستمر؛ فالشاعر أساس فنى فى مجال الشعر، وهى حرفة لها قواعدها الخاصة بمحاكاة الفن الذى تم إبداعه فى شعر الآخرين؛ فالمحاكاة التى أدركها بطبعى تختلف عن المحاكاة التى يتطلبها الشعر"[١٩]. وتعد الدراما بالنسبة إليه هى النوع الأسمى (وهو أمر ضرورى إذا ما لاحظنا أن كاستلفرتو تابع لأرسطو)، الذى يقدم فى الأماكن العامة لعامة الناس ؛ فتعكس المآسى المثل التى تسود الحياة النبيلة، وتعكس الملاهى الحياة العادية للطبقة الوسطى.

وعلى الرغم من أن الدراما تركت أثرها على بلاط نبلاء شمال إيطاليا بحلول منتصف القرن السادس عشر، فإنَّ الشكل الأكثر تفضيلا فى البلاط ظل ملحمة الرومانس البديعة، والتى يعد أورلاندو فيريوزو Orlando Furioso أفضل مثالا لها، وقد دافع Giovambattista Giraldi Cintio دفاعًا بارعًا عن حبكاتها المتعددة فى مؤلفه رسالة فى الإطار الداخلى للرومانسات Discorso intorno al comporre dei romanzi (١٥٥٤) وقد ساند توركاتو تاسو Torquato Tasso هذا التفضيل حتى عندما تحداه معتمدًا على المطلب الأرسطى الخاص بالوحدة وذلك فى مؤلفه رسالة فى فن الشعر Discorsi dell'arte poetica الذى كتب مسودته فى ستينيات القرن السادس عشر عندما كان يخطط لملحمته عن القدس Gerusalemme liberata [٢٠]، وقد خفف تاسو من اتجاهات الرومانس فى كتاباته من خلال محاولته التعبير عن "جميع أفعال الرجل السياسى"، كما زعم فى مؤلفه حكايات الشعر الخرافية Allegoria del poema (١٥٧٥)[٢١]. وفى نهاية المطاف وازن ما بين التوجيه والمتعة فى كتابه

رسالة فى الشعر البطولى Discorsi del poema eroico (١٥٩٤)، ويصنف هذا العمل الشعر على أساس من الجدل والمنطق كى يمثل "لا الزائف وإنما المحتمل "وخاصة" المحتمل مادام مماثلا للواقع" من خلال العرض وضرب الأمثال، والقياس الإضمارى enthymeme وحتى اللبس [٢٢].

وقد أثرت تصنيفات الإنسانيين للشعر على تفكير الدارسين غير المتخصصين والكتّاب المبدعين على صور مختلفة. فالمحاورون فى مؤلف كاستيليونى Castiglione، كتاب رجل البلاط The book of the courtier (١٥٢٨) يشيرون إلى أنّ الشعر، مثله مثل الموسيقى والتصوير، فن ممارسته تلائم النبلاء المثقفين والبورجوازيين الحضريين.[٢٣] وقد عمل بهذه النصيحة على أفضل وجه رجال أفاضل من الهواة خارج حدود إيطاليا مثل: فيليب سيدنى Philip Sidney وميشيل دى مونتينى Michel de Montaigne، وقد شارك سيدنى، الذى كان يتطلع للحصول على لقب فارس فى خدمة التاج الملكى إليوت Elyot وويلسون Wilson وبتنهام Puttenham، مواقفهم حول الوظيفة العامة للشعر. ويشير مؤلفه دفاع عن الشعر The defence of poesie (الذى وضعه عام ١٥٨١م) إلى وظائفه التشريعية والوصفية التاريخية بين الأتراك والهنود والإيرانيين وأهل ويلز، ويقدم مثل داوود الشاعر الملك الذى دونت مزاميره التاريخ والنبوة والقانون الإلهى[٢٤]، فالشعر تندرج تحته جميع تصنيفات الفن والعلوم؛ لأن الشاعر "يمضى جنبًا إلى جنب مع الطبيعة، فلا ينغلق على دواعى مواهبه المحدودة، بل إنه يتحرر منطلقًا فى مجالات قريحته"[٢٥].

أما مونتينى الذى سعدت أسرته بلقب النبالة الذى حصلت عليه مؤخرًا فى بوردو، فإنّه ينقل قول كاستيليونى مصحوبًا بموافقته فى مقالاته (١٥٨٠ – ١٥٨٨) بينما يردد أصداء معارضة إرازموس لمنهج التصنيف.[٢٦] ويزعم مونتينى فى مقالته Divers evenemens de mesme conseil (نتائج مختلفة للخطة نفسها) أنّ نظم الشعر

قد يتم دون وعى أو سابق إعداد؛ الأمر الذى يجعله يتخطى فكر الكاتب ونواياه، بحيث يمكن للقارئ المتمكن أن يكتشف فيه " أوجه اكتمال تزيد على ما وضعه أو تخيله وتضفى عليه من المعانى والاتجاهات ما هو أكثر ثراء وعمقًا"(٢٧) فالشعر لا يخضع للمفاهيم الضيقة إلا على "أدنى المستويات" وهو يعبر عن رأيه فى Du jeune Caton (١/٣٧) فيقول "إن الشعر الجيد المتميز الإلهى يعلو على القواعد والعقل".(٢٨) ويفضل مونتينى من بين القدماء الذين يقدم سردًا لهم فى عن الكتب Des Livres (٢/٧) فيرجيل ولوكريشيوس Lucretius وكاتولوس Catullus وهوراس، ومن بين المحدثين بوكاشيو Boccaccio ورابليه Rabelais، ويوهانس سكوندوس Johannes Secundus ؛ وفى مقاله عن الاستدلال بالقرائن De la praesumption يضيف أسماء دورات Dorat وبيتسا Beza وبوكانان Buchanan ولوبيتال L'Hôpital وموندوريه Montdoré وتورنيب Turnèbe ورونسار Ronsard وديبلاى Du Bellay (٢٩)، وهو يعارض فى كل ما كتب التعريفات القاطعة؛ فالتعليق النقدى، وهو أحد أعراض "الضعف الطبيعى" للعقل، يدفع القراء للسعى وراء شروح منطقية وتفسيرات متسقة مع ذاتها، غير أننا نبذل "المزيد من العناء فى فهم التفسيرات مقارنة بتفسير الأشياء، فهناك عدد أكبر من الكتب عن الكتب مقارنة بالكتب الموضوعة حول مواضيع أخرى: فكأننا لا نقوم إلا بكتابة شروح على أعمال بعضنا البعض.(٣٠) "فى التجربة" "De l'experience (٣/٨)

وهناك رجل فاضل آخر من الهواة وهو البطل hidalgo الفقير فى رواية دون كيخوته (١٦٠٥– ١٦١٥) التى ألفها ميجل دى سيرفنتس Miguel de Cervantes، فهو يعبر عن آراء متحمسة فى الأدب (خاصة فى ٢/٦٢، و٢/٣، و١/٤٧) مبينًا أن التصنيفات الأرسطية قد تخللت الخطاب الشعبى، وهو يشرح الفروق ما بين الأصناف الأدبية (الملحمة، والشعر الغنائى، والمآسى، والملاهى) وعلاقة الشعر بالتاريخ، والحقيقة بالخيال، ومشابهة الواقع بالحقائق العامة، وفى لقاء مع caballero

الثرى (Don Diego de Miranda) (٢/١٦) يدافع البطل عن الشعر بوصفه مسعى عميق اللذة يخدم جميع العلوم بدوره ويزيد ثراء وبهاء بفضل تلك العلوم، غير أن دون دييجو الذى يفتقد لملكة الخيال يظل متشبثًا بذوقه الأدبى التقليدى الذى يميل إلى التسلية الرخيصة السهلة، وهو يجلب على نفسه اللوم عندما يوبخ ابنه الذى التحق بدراسته الجامعية مفضلا التخصص فى الدراسات الأدبية على التخصص فى القانون، كما جلب الصبى اللوم على نفسه؛ لتفضيله قراءة النظرية والنقد عن الشعر نفسه، ويبدو أن دون دييجو وابنه مؤشران لما سيأتى من تصنيفات؛ فصل الشعر عن الأمور العملية، وتحديد موقع الأدب مستقلا فى الهامش، والاحتفال بالنظرية على حساب النصوص، فمن كان ليتنبأ بهذه النتيجة؟

الهوامش

1- John of Salisbury, *Metalogicon*, trans. D. D. McGarry (Berkeley: University of California Press, 1955), pp. 66-7.

2- Cristoforo Landino, *Disputationes Camaldulenses*, ed. P. Lohe (Florence: Sansoni, 1980), and *Scritti critici e teorici*, ed. R. Cardini, 2 vols. (Rome: Bulzoni, 1974). راجع Roberto Cardini, *La critica del Landno* (Florence: Sansoni, 1973); Craig Kallendorf, *In Praise of Aeneas* (Hanover, NH: University Press of New England, 1989); and Deborah Parker, *Commentary and ideology: Dante in the Renaissance* (Durham, NC: Duke University Press, 1993).

3- *Angeli Politiani opera* (1553; facs. Reprint Turin: Bottega d'Erasmo, 1970-1, ed. I. Maïer), 3 vols.; راجع Vittore Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola* (Turin: G. Einaudi, 1983).

٤- راجع *The antibarbarians* (1520), trans. M.M. Philips, in *The collected works of Erasmus*, ed. C. R. Thompson *et. al.*, 86 vols. (Toronto: University of Toronto Press, 1974-), vol. XXIII (1978), pp. 1-122, الاقتباس من ص. ٤٢

5- *Colloquies*, trans., C.R Thompson (Chicago: University of Chicago Press. 1965), pp. 46-78, حيث يعتبر الكتاب المقدس "أروع المقتنيات" على الإطلاق (p.71).

6- *The Ciceronian*, trans. B.I. Knott, in *Complete works*, vol. XXVIII (1986), pp. 337-448, مقتبسة من ص. ٤٣٨; راجع Jacques Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, 2 vols. (Paris: Les Belles Lettres, 1981), vol. I, pp. 399-450, 509-86; and vol. II, pp. 711-848.

7- يظهر مؤلف *De philologia* في *Opera omnia Gulielmi Budaei*, 4 vols. (1557; facs. reprint London: Gregg Press, 1966), vol. I, pp. 39-95. راجع أيضًا Guillaume Budé, *De philologia et de studio litterarum*, intro. A. Buck (Stuttgart: Friedrich Frommann, 1964); Marie-Madeleine de la Garanderie, *Christianisme et letters profanes (1515-1535)* (Paris: Champion, 1976).

٨- أهدى فيف للملكة كاثرين مؤلفه بعنوان *De institutione feminae christianae* (1523) وهو الكتاب الذى يهاجم بضراوة شهيرة تلك "الكتب التافهة" من شاكلة *Decameron,* وقصص الرومانس التى أنتجتها العصور الوسطى والكاتبات الساخرة *La Celestina,* لبوجيو. راجع أيضًا Juan Luis Vives, *Opera omnia,* 8 vols. (1782-90; facs. reprint London: Gregg Press, 1964), vol. IV, p. 84; Spanish trans. *Obras completas,* ed. L. Riber, 2 vols. (Madrid: M. Aguilar, 1947-48), vol. I, p. 1003.

9- Riber, 2.4 60; نسخة قصيرة باللغة اللاتينية بعنوان *De tradendis disciplinis* تناقش البلاغة في *Opera,* vol. VI, p. 356.

10- Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. E. Torre (Madrid: Editora Nacional, 1976), p. 164); *The examination or tiall of men's wits and dispositions,* trans. R. Carew (London: Adam Islip, 1594), p.103.

١١- المرجع السابق ص. ١٧٩، وص. ١٢٠ بالترجمة.

12- Sirt Thomas Elyot, *The book named the governor,* ed. S. E. Lemberg (London: Dent, 1907), pp. 47-48.

13- Thomas Wilson, *Arte of rhetorique* (1585; facs. reprint Oxford: Clarendon Press, 1909, ed. G. H. Mair) sig. Aviir.

14- George Puttenham (?), *The arte of English poesei,* ed. G.D. Willcock and A. Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1936), p.6.

١٥- المرجع السابق ذكره ص. ٨.

16- Francesco Patrizi da Cherso, *Della poetica*, ed. D. Aguzzi-Barbagli, 3 vols. (Florence Istituto di Studi dul Rinascimento, 1969-71), vol. II, p. 168.

17- Julius Ceasar Scaliger, *Poetics libri septem* (1561; facs. reprint Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1987, ed. A. Buck), p.1; ترجمة بعض مقتطفات من الكتاب في Fredrick Morgan Pelford, *Select translations from Scaliger's 'Poetics'* (New York: Henry Holt, 1905), pp, 1-2.

١٨- المرجع السابق طبعة ١٥٦١ ص. ١٢١.

19- Lodvico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, ed. W.Romani, 2 vols. (Rome and Bari: Laterza, 1978-9)vol. 1, p.94; ترجمة بعض

مقتطفات من الكتاب في Andrew Bongiorno, *Castelvetro on the art of poetry* (Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1984), p. 43, مع مقدمة pp. xiii-xlviii.

20- Torquato Tasso, *Prose*, ed. E. Mazzali (Milan: Riccardo Riccard, 1959) pp. 349-410; مترجم في Lawrence F. Rhu, *The genesis of Tasso's narrative theory* (Detroit: Wayne State Universtiy Press, 1993), pp. 99-154.

21- Rhu, *The Genesis*, p. 157.

22- Torquato Tasso, *Prose*, pp. 487-729, مقتبسة فى ص ٥٢٥-٧؛ *Discourses on heroic poem*, trans. M. Cavalchini and I. Samuel (Oxford: Clarendon Press, 1973), pp. 29-30.

23- Castiglione, *The book of the courtier*, part I, sections 46-9. تم الانتهاء من تأليفه قام *The book of the courtier* , فى ١٥٢٨ Aldo مع حلول عام ١٥١٦ ونشره بمراجعته Bruno Maïer (Turin: UTET, 1955). راجع Paul O. Kristller, "The modern system of the arts", *Renaissance thought II* (New York: Harper & Row, 1965), pp. 163-227.

24- *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney* , ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten (Oxford: Clarendon Press, 1973), pp. 75-7.

٢٥- المرجع السابق ص. ٧٨

26- *The complete essays of Montaigne*, trans. D. Frame (Stanford: Stanford University Press, 1957), I. xlviii (p. 213) and II. xvii (p. 48). للرجوع إلى آراء مونتانى الأدبية يمكن الاطلاع على Glyn P. Norton, *Montaigne and the introspective mind* (The Hague: Mouton, 1975), pp. 170-84.

27- *The complete essays*, p. 93.

٢٨- المرجع السابق ص. ١٧١.

٢٩- المرجع السابق ص. ٥٠٢.

٣٠- المرجع السابق ص. ٨١٨.

(٨)

نظريات الشعر: المؤلفون اللاتينيون

آن موسى

إنَّ أفضل مجال لدراسة النقد الأدبى فى العقود الثلاثة الأولى من القرن السادس عشر يتمثل فى التعليقات المنشورة على هوامش نصوص شعرية بعينها، وفى المصنفات المنوّعة التى أودعها الدارسون الإنسانيون الملاحظات التى دونوها على قراءاتهم، ولم تبدأ فى الظهور إلا مؤخرًا نظرية متماسكة صادرة عن الممارسة التعليمية. وقد كان النجاح الباهر من نصيب إحدى الأعمال الجديدة المبكرة فى القرن، والتى قصرت اهتمامها على المناقشة النظرية للشعر؛ فقد نشر جيرولامو فيدا Girolamo Vida عمله De arte poetica فى روما عام ١٥٢٧م فى قالب شعرى، وينقسم العمل إلى ثلاثة أبواب تتناسب على نحو عام مع التمييز الذى أوجده علم البلاغة ما بين الابتكار وشخصية الشاعر والأداء البلاغى، وقد جرى اشتقاق محتوى العمل نفسه من الأفكار الأساسية لهوارس مضافًا إليها إشارات لمفاهيم بلاغية مختلطة بقدر من الحماسة الأفلاطونية، ومعبرًا عنها فى حدود الإمكان بلغة تحاكى لغة فيرجيل النموذجية، ويتعين على شباب الشعراء أن يطالعوا جميع ما فى الطبيعة ويبحثوا فى مئات الأشكال التى يمكن للفكر أن يتخذها، غير أنَّه غالبًا ما تتقدم ذخيرة الذاكرة الوفيرة لنجدتهم وهى الذخيرة التى أُعدت إعدادًا جيدًا من خلال الدراسات الأدبية التى يدعو إليها الباب الأول من قصيدة فيدا (الباب الأول، ٤٢٧-٤٣٧)، ولا يُعنى فيدا شأنه فى ذلك شأن منظرى الأدب الإنسانيين بالإشارة التى يوجدها الخيال لواقع الطبيعة، وإنمَّا يعنى بإشارة ذلك الخيال للنصوص الأدبية الأخرى، ففن الشعر هو فن محاكاة كلمات

الشعراء الآخرين لا فن محاكاة الأشياء، ويعد فيرجيل هو النموذج الذى يحتذيه فيدا للكمال الفنى للحقيقة الشعرية.

وقد نتج عن هذا الاهتمام البالغ عملية استكشاف يقوم بها فيدا فى مطلع الباب الثانى للزمن الخاص بالشعر الذى يختلف اختلافًا بينًا عن الزمن التاريخى (الباب الثانى، ٥١– ١٥٩)، وتبدأ مناقشة فيدا من التمييز الذى وضعه هوارس ما بين الترتيب الزمنى الطبيعى للتاريخ والترتيب الزمنى الفنى الخاص بالشعر وهو الذى يبدأ فى منتصف الرواية ثم يتقهقر فى ذاكرة المشاركين فى الحدث ويتقدم فى توقعاتهم ونبوأتهم على صورة علامات ونذر ما قد يحدث مستقبلا، ويوضح فيدا كيف يحمل الكاتب ذهنه الماضى والحاضر والمستقبل معًا فى عمله، وكيف يتناول إحساس القارئ بالزمن والترقب بحيث يقارب ما بينه وبين نهاية منظورة غير أنها مؤجلة على الدوام، ويبدو فيدا أكثر تشويقًا عندما يبحث فى كيفية اختلاف عالم الشعر عن الطبيعة التى يدركها العامة، ويؤكد فيدا على ألا يفقد الشاعر مصداقيته بالتحول إلى ما يستعصى صراحةً على التصديق، بل عليه أن يمضى فى طريق يمزج فيه الخيال الشعرى بمهارة مع الحقائق لتتحقق زينة الطبيعة وتنوعها وهما بهجة الشعر (الباب الثانى، ٣٠٤-٣٢٤، ٣٣٩-٣٤٦)، ويبدو أن ما يستعصى على فيدا تصوره يتمثل فى أسلوب الكتابة أو القراءة الذى يقوم فيه الخيال بدور التعبير الرمزى للحقيقة. فهو ينحى هذا الأسلوب جانبًا بهدوء (الباب الثانى، ٣١٦-٣١٩)، ويحل محله فكرة وردت فى الباب الثالث ترى فى الكتاب عالمًا يحوى مئات الصور والأشكال؛ فاللغة تقدم أفضل انعكاس للطبيعة بالنظر إلى قدرتها على توليد مجموعة منوعة لا متناهية من الأشياء غير المتشابهة (الباب الثالث، ٣٢-٤٣).

ويسيطر الشعور المجرد بلذة التنوع على الرصيد البلاغى للصور والنظم فى الباب الثالث من كتاب فيدا، مصحوبًا بشعور بلوغ اللغة أقصى طاقاتها الإبداعية فيما ندرك أنّه شعر ونراه متمثلا فى لغة الشاعر الأعظم، ألا وهو فيرجيل؛ إذ تتمثل

اللذة الخاصة للشعر فى قدرتها على توليد ترجمات وتحولات متنوعة عبر الصور الاستعارية، وتحصيل صور وأفكار عدة من خلال المقارنة ومضاعفة الروايات التى تقدمها من خلال دمج الحكايات والشخصيات الأسطورية، واحتواء جميع هذه العوالم المختلفة فى حيز واحد؛ فالشعر خيالى ويحقق اللذة الخالصة على أساس أولى يكمن فى قدرته على التعظيم والتنويع من خلال الصور الخيالية، مثلما تصبح الزخرفة فى فن المعمار المتطور لذة خالصة (الباب الثالث، ٩٦-١١٥). أضف إلى ذلك أنَّ هذه اللغة المخصبة كانت فيما مضى لغة الآلهة، ومن ثم فإننا نستمع إلى الأنغام السماوية من خلال الشعر (الباب الثالث، ٧٦-٨٣). وقرب نهاية الأبواب الثلاثة يتموج أسلوب فيدا ليقارب لغة الإلهام الأفلاطونى دون أن يحاكى لغة الحكاية الرمزية الأفلاطونية؛ فالمصطلحات الشعرية نفسها تحمل أصداء ما هو إلهى دون ما دعوة للتأكيد على موازاتها مع الحقيقة بوضع بدائل للأشياء المشار إليها أو تأكيد وظيفتها التمثيلية.

غير أن فيدا يتعمق فى نتيجتين ناشئتين عن نظرية الإلهام الإلهى، وينطلق منهما ليقدم الشاعر نفسه بشخصيته العامة والخاصة بوصفه أداة يناقش من خلالها مكانة الإبداع الأدبى وطبيعته؛ ففى نهاية الباب الأول الذى يُعنى أساسًا بثقافة الشاعر نترك الشاعر وراءنا فى منتجع ريفى بعيدًا عن الحياة المدنية والسياسية؛ ليعتلى ذروة تليق بلوكريشيوس Lucretius (الباب الأول، ٤٨٨ - ٥١٤). ولا يظهر فيدا إلا أقل اهتمام بالدفاع عن المسئوليات الأخلاقية للأدب وهى المسئوليات التى ادعى على أساسها بعض المنظرين (وجميع المعلمين الإنسانيين للآداب) مكانة فى مجتمعاتهم، ومع ذلك فإن فيدا يسبق عصره بقدر من الازدواجية والاستبطان الذاتى اللذين يسمان شعراء آخرين من القرن السادس عشر اعتادوا السخرية من استقلالهم الذى أعلنوه هم أنفسهم، غير أنهم لا يشعرون دائمًا بالراحة فى عزلتهم، ويخاطر فيدا فيما أورده من نتيجة ثانية لنظام الإلهام بتعرية أكبر للذات الخاصة. ويتناول فيدا فى الباب الثانى

الإلهام الطبيعى بوصفه هبة، غير أنها هبة قابلة للاسترداد وينصح بقراءة الشعر كوسيلة لتعويض نقص الإلهام ولاستدعاء الإله المتقلب؛ فالوسيلة الوحيدة لتوجيه القوى التى تتنزل على الشاعر عندما يتلقى الإلهام هى اللجوء إلى كبح الجماح النقدى أو الانتظار لاستجماع حرارة العاطفة فى حالة الهدوء التى يسودها العقل (الباب الثانى، ٣٩٥-٤٥٤). ويقدم فيدا شخصية نموذجية للشعراء اللاحقين الذين سيتعرضون لإشكالية الإلهام الإلهى غير المنتظم فى شعر يعكس طبيعته الخاصة.

وربما قام الشاعر الرومانى الجديد وزميل فيدا جيرولامو فراكاستورو Girolamo Fracastoro حوالى عام ١٥٤٠م بكتابة Naugerius، غير أنه لم ينشر قبل صدور أعماله الكاملة فى فينسيا فى عام ١٥٥٥م، ولم يحظ هذا العمل بالسمعة الأوروبية المدوية التى حظى بها عمل فيدا فن الشعر De arte poetica وبالفعل فإن Naugerius لا يقدم أى من المعادلات أو المفاهيم التى ضمنت لعمل فيدا مكانته فى سوق معد للتوقعات التى تثيرها مقررات مدارس البلاغة، ويقوم العمل على أساس حوار نثرى يتدرج فى تحديد الأفكار حول طبيعة الشعر والغرض منه. ومن بين التعريفات التى أبعدت فى المراحل الأولى من الحوار تعريف الشعر بأنه مجرد تسلية) ولا يتوافق هذا التعريف وشعور الشاعر بالالتزام واستجابة القارئ للشعر العظيم)، وبأنه وسيلة لنقل المعرفة (فالشاعر ليس متخصصًا فى مجالات المعرفة، بل إنه ينقل المعلومات عن متخصصين)، وبأنه شكل موزون (وهو مجرد تمييز تافه)، وبأنه يعلّم الأخلاقيات العملية والتاريخ الطبيعى من خلال المحاكاة أو التمثيل للناس والأشياء (وهو أمر لا يقتصر على الشاعر وحده)، أو بأنه يثير العجب كما كتب جيوفانى بونتانو Giovanni Pontano فى عمله Actius قرب نهاية القرن الخامس عشر، وذلك بتقديم الحقيقة تحت ظل الخيال والابتكارات الأسطورية (ويصدق ذلك أيضًا على الخطباء والمؤرخين) فجميع هذه السمات توجد فى الشعر ولا تضفى إحداها على الشاعر وظيفة وهدف بعينهما بحيث تنتميان إليه وحده دون غيره.

ويحدد فراكاستورو فى نهاية المطاف السمات التى تنتج تعريفًا للشعر فى مفهوم للغة الشعر يدين بالكثير لأرسطو وأفلاطون، غير أنه يسلط الأضواء على الأسلوب الذى يعالج به الشعر مادته بقدر يفوق اهتمامه بالمادة نفسها، ويوافق فراكاستورو على الفكرة التى قال بها أرسطو من حيث إنَّ الشاعر يتعامل مع الحقائق العامة (وهى كل ما يمكن أن يحدث على أساس من الضرورة أو الاحتمال) لا مع الوقائع الخاصة التى حدثت بالفعل، غير أنَّه يتحول مما تتم محاكاته إلى اللغة التى تتم بها المحاكاة؛ فبخلاف أى مستخدم آخر للغة لا يهدف الشاعر سوى التعبير عن الحقائق العامة فى شكل جميل يناسبها وأن يسعى لتحقيق الجمال الذى تتسم به الأنواع المختلفة للإبداع الشعرى (الأجناس الأدبية)، ويبحث فراكاستورو عن فهم التجربة الجمالية وليس التعريف الفلسفى لصلة الخيال بعالم الطبيعة القائم. وتتكون عناصر الخطاب الجميل من الموسيقى والنبرات والاستعارات والمقارنات والاستطراد وترتيب الكلمات والنقلات والصور الخيالية، وكلها تمنح الجمال حتى لتلك الموضوعات التى تفتقد بذاتها إلى الجمال، وكل هذه العناصر مجتمعة تنقل الشاعر والقارئ إلى حالة من النشوة لا يمنحها إله كما تصور أفلاطون، وإنما هى مجرد تأثير للتركيب الجميل للغة؛ فمجال الإبداع الخاص للشعراء هو اللغة ويتمثل الهدف فى إضفاء عنصر الجمال. ولتحقيق هذا الهدف يستخدم الشعراء الحكايات الخيالية، غير أنَّ فراكاستورو يحرص على ألا ينفى دفاعه عن الشعراء باعتراف يسِّم الشعراء بالكذب؛ فالجمال والكذب لا يلتقيان لأنَّ الزيف الواضح لا يحتل أية مكانة فى الشعر. غير أنَّ الحكايات الخيالية التى يستخدمها الشعراء قادرة على الإشارة لأشياء حقيقية إما بالتشابه المظهرى أو بالتفسير الرمزى (ويشير فراكاستورو ضمنًا للاتجاهات المادية والتاريخية والأخلاقية لتراث التفسير) أو لأن القدماء أمنوا بها، أو لأنها تشكل جانبًا من الإضافات البلاغية ذات الصلة بالموضوع الذى تقدمه هذه الحكايات.

ويسود الجزء الأخير من الحوار الفكر الأفلاطونى حيث لا يرى فراكاستورو الجمال وحده فى الشعر وإنما الفائدة أيضًا؛ فالشاعر تحركه مواطن الجمال الحق وهو بدوره يكشف عنها للآخرين فى كلماته، وهو بذلك يسجل الحق والخير، وكما هو الحال مع فيدا، فإن مفهوم الشعر بوصفه نوعًا خاصًا من الخطاب يأتى فى المقام الأول. كما أنَّ البنية الأساسية للغة الشعر الجميلة وفقا لفراكاستورو - كما يوضح فى خاتمته - تكمن فى "العناصر المختلفة للكلام"، ويحصر ذلك الرأى التحليل النقدى فى دائرة البلاغة ومجموعات الكلمات والصور الخيالية والإيقاع والإنشاء ومحاكاة الشعراء الآخرين، بينما يميز فراكاستورو الخطاب الشعرى عن أنواع الخطاب الأخرى على أساس من توجهه الخاص للجمال.

ويعد الشاعر De poeta (١٥٥٩) لمؤلفه أنتونيو منتورنو Antonio Minturno حوارًا يفوق فى طموحه غيره من الأعمال، غير أنَّ الحوار يضل طريقه باطراد مع تقدم العمل فيقدم توصيات ملزمة، وذلك عندما يوجه منتورنو اهتمامه إلى أجناس الشعر (الملحمة فى الباب الثانى ويليها أبواب عن المآسى والملاهى والشعر الغنائى) ويختتم فى الباب الرابع بأمثلة للحكم والصور الخيالية ومواطن الجدل وسمات الأسلوب، وقبل أن تتم هذه النقلة إلى الأجناس والبلاغة، عرض منتورنو مواقف نظرية متنوعة تنوعًا كبيرًا فى الباب الأول وكلها تتبع من مقولة إنّ الشعر فن المحاكاة فى المقام الأول. ويستخدم منتورنو الإطار الأرسطى لمناقشته وهو أمر غير مستغرب فى ذلك الوقت، غير أنَّ الاتجاه الذى تسير فيه المناقشة يتشابه وما يدور فى ذلك العصر من تجميع لفكر أرسطو وفكر هوراس، ويصدق ذلك بصفة خاصة على الدور الذى يمنحه منتورنو للتعرف؛ إذ تكمن اللذة والفائدة من المحاكاة الفنية فى التعرف على ما جرت محاكاته، ويفترض هذا التعرف مسبقًا وجود المعرفة، ويعتمد منتورنو على هذا الفرض ليقول إنَّ التبحر فى العلوم هو أمر جوهرى لقارئ الشعر فهو مصدر اللذة والفائدة والإعجاب للقارئ (الذى ينال المعرفة الملائمة لما يقرأ) أما

الإعجاب بمعنى الإحساس بالدهشة وبغراية ما لا يفسر، وهو ما رأى أرسطو أنه يناسب الملاحم، فإن منتورنو يراه تأثيرًا خاصًا بالشعر. وإذا ما سعى الشعراء وراء العجائب ليصفوا من الأشياء ما لا يمكن أن يوجد، فإن منتورنو يؤيدهم بما أورده أرسطو من تفضيل للمستحيل الذى يجرى على أساس من الاحتمال على الممكن الذى لا يقوم احتمال على وقوعه. غير أنه عادةً ما يفهم المحاكاة فى أكثر القوالب الأرسطية المألوفة بمعنى أنها ليست محاكاة الأفعال الخاصة التى تحدث فى الحاضر أو قد حدثت فى الماضى، ولكنها الأفعال التى نتعرف عليها بوصفها محتملة أو ضرورية ويقوم احتمال على صدقها. ومن هذه الزاوية لا تختلف لغة الشاعر عن لغة الفيلسوف الذى يستنتج الحقائق العامة من ملاحظاته للخصوصيات. ومع ذلك فإنَّ منتورنو يتبع منهجًا صار مألوفًا من بعده ينتقل من مفهوم "مشابهة الحقيقة" إلى "مشابهة ما ينبغى أن يكون" وبذلك يقوم الدفاع عن الأدب بوصفه خزانة المثل الأخلاقية. غير أنه لا ينبغى أن يتهاون الشعراء فى مواقفهم الأخلاقية فيجافون الحق، ولذلك فإنه من الضرورى أن يصفوا الرذائل ولكن من منطلق التنفير منها. ومن هنا كان بعض المبالغة أمرًا ليس مسموحًا به فحسب وإنما محمود أيضًا؛ فالقراءة تتضمن التعرف على السمات التى يقدمها الشاعر بقدر وعلى أساس معرفة جيدة. غير أنَّ الاهتمام يقع على ما يحث القارئ للفعل وليس مجرد فك شفرة النص مستخدمًا ذكاءه.

وتعد القضية الأخرى التى تثير جدلا واسعًا فى المجلد الأول من عمل منتورنو تلك المسألة ذات الصبغة الهوراسية الخاصة، والتى تتساءل ما إذا كان الشعر فى المقام الأول نتاج الفن أو الطبيعة. وعلى الرغم من تردد أصداء نظرية الإلهام الأفلاطونية، فإن منتورنو يبدى اقتناعًا أساسيًا بأنَّ الشعر شكل فنى؛ أى أنَّه فى المقام الأول يتعامل مع مادة مفهومة ونظام وأجزاء مترابطة وأسلوب للمعالجة يمكن أن يخضع لمناقشة عقلانية، ثم يأتى فى المرتبة الثانية أن الشعر يؤدى إلى

أسلوب أفضل للحياة، ولذلك فإنَّ أفضل تعريف للشاعر يتمثل فى الكلمات التى استعارها بونتانو Pontano من كوينتيليان Quintilian فى مؤلفه Actius وزاد عليها نغمات أرسطية وهوراسية، وهى تشير إلى الرجل الصالح الذى برع فى الحديث والمحاكاة وتقديم خطاب فى أفضل الأشكال الشعرية عن أى موضوع على نحو ذكى وكامل، كما أنَّه لا تتوافر لنا القدرة على تقديم جميع الأشياء التى يمكن محاكاتها بأسلوب يثير العجب ويمنح اللذة والفائدة. وما دامت القصيدة عملا فنيًا فإنَّها نتاج عقل منظم. وينطلق منتورنو بما قدمه من دليل إضافى على الفضائل الأخلاقية للشعر ليقدم توضيحًا تفصيليًا لفن الشعر من ناحية الأجناس التى يجرى توزيعها إلى مجموعات رئيسية ومجموعات فرعية وفقًا لمادتها، وأساليب أدائها والمعجم الشعرى الخاص بها.

وفى مجال النقد الأدبى، كان صدور كتب الشعر السبعة Poetices libri septem لمؤلفه جوليوس سيزار سكاليجر Julius Caesar Scaliger – الكاتب الفرنسى الإيطالى (١٥٦١) – فاتحة انتقال السيادة النقدية من إيطاليا إلى فرنسا، ولم يكن سكاليجر الذى توفى عام (١٥٥٨) ليتعرف على عمل منتورنو De poeta، غير أنه كان على دراية تامة بنوع الحجج التى قدمها منتورنو فيما يتصل بمسئوليات الأدب الأخلاقية، مثلما كان على دراية بجميع المداخل النقدية المتنوعة التى تطورت من تركيبات مختلفة للتراث البلاغى الهوراسى والأرسطى والأفلاطونى، وقد أضاف لهذا التراث مصطلحات فنية انتقل معظمها من الإسكولائية، وهى مفردات لم تشكل جانبًا من المصطلح البلاغى لمن سبقه من المنظرين، غير أنها كانت شائعة الاستخدام ما بين فلاسفة الجامعات. وفى كثير من الأحيان يدعى سكاليجر الحرج الذى عبر عنه الإنسانيون تجاه هذه المصطلحات المتخصصة التى ابتذلت، غير أنه من الواضح أن غرضه الذى نجح فيه نجاحًا عظيمًا هو إضفاء صبغة وانضباط مهنيين للعمل فى مجال النقد الأدبى. ولم يكن سكاليجر يرحب بالحوار الملطف أو التراكيب التجميعية،

ويُلاحظ أنّه لا يستخدم الشكل الحوارى كما أنّه يعمد إلى استخدم كلمة ناقد criticus مرتين ضمن عناوين الأبواب فى مؤلفه عن الشعر Poetice، وذلك للمرة الأولى إذا ما استعرضنا الأدب النقدى اللاتينى.

وتتوزع مناقشات سكاليجر للنقاط النظرية عبر عمله، غير أن بعضها يتجمع فى صدر الأبواب الأربعة Historicus: (الذى يشمل الأجناس الأدبية)، Hyle (العروض)، Idea (نماذج التمثيل اللفظى مشتملا على الصور البيانية) Parasceve (سمات الأسلوب) ولعل القضية الأساسية التى يتناولها هى الانقسام فى الكتابة الشعرية ما بين الكلمات والأشياء. ولقد كان هذا الموضوع تبسيط تعليمى موروث من البلاغيين، غير أن المناقشة الحديثة سلطت عليه الأضواء وجعلته أكثر تعقيدًا، بحيث جذبته فى أحد اتجاهين: أحدهما فى اتجاه نظرية للأدب بوصفه خطابًا مستقلا يشير إلى ذاتيته، كما نرى فى أعمال فراكاستورو وحتى فى أعمال فيدا، والاتجاه الآخر فى اتجاه مفهوم للأدب بوصفه وسيطًا شفافًا ندرك من خلاله إدراكًا واضحًا الأشياء، التى يقال إنه يحاكيها وخاصة الأمور الأخلاقية ويقبل سكاليجر الذى يعمل من خلال المصطلحات التى فرضتها مكانة فن الشعر لأرسطو بالفكرة الأساسية القائلة بأنَّ الشعر ضرب من المحاكاة تقوم فيه الكلمات مقام الصور للأشياء والوسائل والأغراض ذات الصلة بهذه المحاكاة؛ فالكلمات تدل على أشياء (أشخاص وأفعال وجمادات)، والأشياء هى إذن موضوع المحاكاة اللفظية وهى تحدد مجال الدالات المستخدمة من أجل أن يبدو تمثيل الأشياء الموجودة وغير الموجودة مقبولا، أو للأشياء التى لا وجود لها على الإطلاق، وتلك سمة من سمات الشعر، وإنما نقبل وجودها لأنها تقدم إلينا بأسلوب يرى معه القارئ أنّها ممكنة الحدوث أو ناتجة بالضرورة عن أمور أخرى.

إلى هذا الحد يدور عمل سكاليجر أساسًا فى إطار مفهوم مشابهة الواقع verisimilitude أما عندما يصل إلى الرسائل المؤدية لهذه المشابهة أو لمادتها

وشكلها، فإنه يصل إلى ما يعتبره لب الشعر، ألا وهو اختيار الكلمات وترتيبها بغرض تمثيل الأشياء. وها هنا يكمن الفن الواعى للشعر الذى يفوق على نحو بعيد الإلهام الذى يتلقاه الشاعر من موقف سلبى؛ ففى فن الترتيب اللفظى هذا يضع الشاعر أساسًا لما يخلقه ويضع قوانين من نظم وقيم و"طبيعة ثانية" فيتحكم فيها بإرادته، حتى تكتمل ويحذف منها العيوب والنقائص التى تشوب الطبيعة ولا تجد لها مكانًا فى مرآتها الأكثر كمالا. وذلك يفسر الاهتمام النقدى الذى يوليه سكاليجر للمعجم الشعرى للشعراء وللصور البيانية واجتماع الكلمات فى شطر أو عبارة، وعلاقة الأجزاء بالكلٍ أو ببعضها بعضًا فى عمل مكتمل، واهتمامه فوق كل ذلك بالإيقاع والعروض؛ أى لترتيب الكلمات ترتيبًا خاصًا بالشعر وبمادة الشعر نفسها وهى علامة على التناغم نفسه. ومع ذلك فإن سكاليجر لا يرى فى العالم الشعرى بناء جماليًا مستقلا ومكتفيًا بذاته.

ففى المقام الأول، تشير العلاقات اللفظية إلى العالم المادى فى حدود ما تعنيه فإذا لم تقدم مكافئًا مناسبًا لما تمثله من أشياء فإنها لا تؤدى الغرض منها. ويبدو أنَّ سكاليجر يتخطى اللياقة decorum التى دعا إليها هوراس؛ فيشير ضمنًا إلى أنَّ اختيار الكلمات وترتيبها يعطى شكلا لما يقدم الشاعر على تمثيله، كما أنَّ اختيار الكلمات وترتيبها تمثل الأشياء التى يمثلها الشعر لا الشاعر، الذى على الرغم من كونه مسيطرًا على عمله تمحى شخصيته من خلال كلماته. وفى المقام الثانى الذى لا يقل أهمية، فإنَّ للتعبير هدفًا بعيدًا، فما من شىء ينشأ إلا ويستهدف غرضًا، والغرض من الشعر يتمثل فى توليد الفعل الأخلاقى الصحيح أو إذا ما استخدمنا مصطلح هوراس فى التعليم عن طريق إدخال البهجة على النفس. وفى الفصل الثانى من الباب الأخير من مؤلفه Epinomis يذهب إلى أبعد من ذلك فيخلص إلى أنَّ المحاكاة ليست تعريفًا وافيًا للشعر؛ لأنَّ جميع أنواع الخطاب تقتضى اللجوء إلى المحاكاة أو التخيل)؛ إذ إنَّ جميع الكلمات هى صور للأشياء، غير أنَّ الخطاب

المنظوم فنيًا أو (صناعيًا) يملك قوة الإقناع فيحاكى الأشياء على صورة تستثير رغبتنا فى عمل الخيرات واجتناب السيئات والشرور، بل إنَّ سكاليجر يتناول فى تفصيل البيت الشعرى الواحد وفى تحليلاته النقدية هذه النقطة الدقيقة، ألا وهى أن الهدف من المحاكاة التى أنشأت على أسس فنية يتمثل فى أن "تضفى على حياة الإنسان المزيد من النظام" (الفصل الأول Idea).

ويقدم سكاليجر فى الباب الخامس Criticus ملخصًا لكتابات يتناول فيها العديد من شعراء إغريق ورومان موضوعات متشابهة، ويعقد سكاليجر مقارنات دقيقة وتقويمية بينهما. وقد كانت الكتابات التى تخضع للمقارنة فى كثير من الأحيان تحتل مكانها فى التعليقات على هامش النصوص كما كانت المادة التى تقدمها كتب المقتطفاتcommonplace-books، غير أنَّ سكاليجر كان أول من جعل من المقارنة منهجًا نقديًا. وتتشابه المعايير التى يستخدمها فيما يقدم من تقييم تشابهًا أساسيًا وتلك التى يستخدمها النحاة وعلماء البلاغة الإنسانيين، من حيث خصائص المفردات وحسن اختيار التراكيب الصوتية والإيقاعية وسمات الأسلوب والقاموس الشعرى، والتماسك المنطقى ودلائل المعرفة الواسعة التى تمنع من الوقوع فى الخطأ أو التناقض غير أنَّ هذه التقنيات تحولت على أيدى الإنسانيين الأوائل إلى أدوات تعوزها الدقة، بينما قام سكاليجر باستخدامها بدقة فنية؛ لأنَّ ما استخدمه من مصطلحات على الرغم من تشابهه مع سابقيه يلقى تعريفًا مستفيضًا فى الأبواب الأولى من كتابه.

ولا شك أن التعريف والتنظيم هما فضيلتان أراد سكاليجر أن يدمجهما فى علم النقد الأدبى الوليد بعد أن تعرضا لخطر محقق ناتج عن اختفائهما وسط الأفكار المتشابكة المتراكمة عبر السنوات على أيدى المعلقين والمنظرين المتحمسين للتجميع، ونستطيع أن نجد رغبة مماثلة فى إيجاد نظام فى الأساس الذى قام عليه De poetica libri tres لمؤلفه جيوفانى فيبرانو Giovanni Viperano والمنشور فى أنتورب فى

١٥٧٩م. ويبدى فيبرانو، وسط الاهتمام بالدعوة الأخلاقية التى تعد سمة أساسية لأواخر القرن السادس عشر، اتجاهًا نحو البهجة الخاصة التى نتمنى فى بعض الأحيان أن تبدو فى عمل سكاليجر. ومع ذلك، فقد أضحت مباهج الشعر على نحو متزايد مجالا للنقاد الذين شغلوا باللغات الوطنية، بينما قدر للدراسات النظامية للشعر باللاتينية أن تنحصر أكثر فأكثر فى قاعات الدرس والمحاضرات، ويعد المعلمون الجيزويت هم أكبر واضعى النظم الشعرية أثرًا فى السنوات الأخيرة من القرن، وقد نشرت أغلب الأفكار التى دعوا إليها فى المكتبة المختارة Bibliotheca selecta (١٥٩٣) لأنطونيو بوسيفينو Antonio Possevino، ويحتوى هذا المؤلف على عبارات أعيدت طباعتها مرارًا وتكرارًا عن فن الشعر وجوانبه الإنسانية والحكايات الخيالية والحقيقة الصادقة والمقدسة. ويستخلص بوسيفينو من مزاوجته ما بين الشعر وفن التصوير إحساسًا قويًا بما للغة من قوة تنشط الحواس والمشاعر التى يتم من خلالها إدراك الواقع. وهذا كله يضفى حيوية على إشاراته للعمليات الوصفية و"ألوان" البلاغة، ويقوده إلى القول بأنَّ مجرد محاكاة الطبيعة تقف بالشاعر عند مستوى متدنٍ، بينما تتوافر موارد اللغة لاستغلالها فى كل ما يتخطى المعتاد ويجذب الانتباه ويحلق فى آفاق الخيال الراقى الخلاق. ولا شك أنَّ صاحب المزامير والشعراء الدينيين لهم ذلك التأثير القوى بفضل اللغة التى تتخطى الحدود (كما يراها القراء الذين تلقوا تعليمًا كلاسيًا). أضف إلى ذلك أنَّ شعرهم لا يبتعد عن الطبيعية فهم لا يقولون إلا حقًّا.

وقد كان لالتزام الجيزويت بمعيار الحقيقة المسيحية تضمينات حاسمة فى مجال النقد التطبيقى؛ ففى المقام الأول أدى ذلك الالتزام مباشرة إلى قيام الرقابة، ثم أنه بعث أسلوب أواخر العصر الوسيط الخاص بالتفسير الرمزى المفضل والقائم على قواعد جامدة باعتباره وسيلة لإنقاذ الحقيقة الموجودة فى الحكايات الخيالية القديمة. ومع ذلك فهذه التوجهات الجديدة لا تخل بالأفكار النقدية البسيطة، فيما قدر له أن يكون أكثر نظريات الرومان تأثيرًا فى القرن السادس عشر. فقد أدرجت المدارس

الأوروبية فى مناهجها كتاب) Poeticae institutiones ١٥٩٤ لمؤلفه جاكوب سبامولر بونتانوس Jakob Spanmuller Pontanus من الجيزويت؛ إذ إنَّ ما من طالب فى هذه المدارس إلا ويعلم أنَّ التعريف السليم للشعر هو الصناعة facere أو الحيلة fingere أو المحاكاة imitari، وأنها ثلاثة مترادفات، وأن الشاعر لا ينتج أشكال الأشياء كما هى فحسب بل يُولد، كما لو كان من عدم، شبهًا لأشياء عجيبة لا وجود لها، غير أنَّ وجودها لا يعد مستحيلا وأنَّ ما يخص الشعر يتمثل فى تلك المحاكاة أو صناعة الخيال، ويقدر أدنى فى الأهمية، استخدام العروض، وأنه لا يوجد موضوع يستعصى على الشعر معالجته، غير أنَّ أعمال البشر تمثل الموضوع الذى يجيد الشعر تناوله إجادة فائقة، ويقدمه لمتعة القراء وفائدتهم، وأنه لا يوجد من مصادر الإلهام الشعرى ما هو أكثر قوة سوى قراءة ما يسطره الشعراء قراءة متأنية متعمقة.

ثانيًا: إعادة اكتشاف المواد الأدبية ونقلها وروايتها

(٩)

المحاكاة الأدبية فى القرن السادس عشر: مؤلفون وقراء باللاتينية والفرنسية

آن موسى

عادة ما ترتبط مفاهيم عصر النهضة الخاصة بالعلاقة ما بين اللغة المؤلَّفة بأسلوب فنى والطبيعة الحقة للأشياء ارتباطًا يكاد لا ينفصم بافتراض مسبق مؤداه أنَّ أصل الإبداع الأدبى يكمن فى البلاغة، ومحاكاة بعض المؤلفين الذين يُتخذون نموذجًا. ويشرح سكاليجر Scaliger هذا الأمر كما يلى فى Poetices libri septem V.x: "لدينا منهج للتعبير عن طبيعة الأشياء فنحن نحاكى ما قاله السابقون بالأسلوب نفسه الذى حاكوا هم به الطبيعة"، ومع ذلك، لا تنص مفاهيم الأدب جميعها فى القرن السادس عشر على ضرورة المحاكاة الأدبية؛ فهذا المنهج على سبيل المثال لا يظهر أثره فى الكتابات التى تدعو فى المقام الأول لقراءة رمزية وليست بلاغية. وربما اعتمد التفسير الرمزى على مؤلفين آخرين أحاطوا بالمعلومات ذات الصلة، غير أنَّ ذلك التفسير لا يعتمد على البلاغة؛ إذ إنَّه يعتمد فى الأساس على حرية القارئ فى إحلال رمز مشار إليه signified محل الآخر طبقًا لمعادلات ارتباطية لا صلة لها بمفهوم الأسلوب الوارد ذكره فى البلاغة الكلاسية؛ فالمعنى يستخلص فى الخطاب المؤسس على البلاغة من اختيار الكلمات وترتيبها. وقد بلغ تأثير البلاغة الكلاسية حدًّا بعيدًا فى القرن السادس عشر وتمثلت دروس البلاغة الإنسانية فى

الأغلب الأعم فى تعليم الكتابة تشبهًا بنماذج التعبير الأدبى موضع الإعجاب فى اللغات القديمة. وكذلك فإنَّ تاريخ النقد الأدبى فى عصرنا يعد إلى حد كبير تاريخ النماذج التى يُوصى بمحاكاتها، والتوجيهات فيما يتصل بكيفية المحاكاة والآثار الجانبية لهذه التوصيات.

وتبدو الرابطة الوثيقة ما بين ممارسة المحاكاة الأدبية والنقد المفصل للإبداع الأدبى واضحة قبل أن يطورها سكاليجر لتصبح منهجًا نظريًّا فى عمله Poetice. فإذا ما أوردنا مثالا واحدًا من عشرات الأمثلة، فإنَّنا نجدد أن إيتيان دوليه Etienne Dolet يتقدم بصورة واضحة فيما يختص بالفضائل الأسلوبية التى يمكن أن نتعلمها على أيدى شيشرون وندمجها فى عبارات من النثر المؤلَّف، وذلك فى مقالتيه: De imitatione Ciceroniana (فى مواجهة إرازموس Erasmus، ليون، ١٥٣٥، وفى مواجهة فلوريدوس Floridus، ليون ١٤٥٠) وتتمثل هذه الفضائل فى المقام الأول فى "الثراء المدهش فى الكلمات" ثم فى "التنوع البارع فى استخدام الحكم aphorisms و"ترتيب الأصوات والمقاطع ترتيبًا يدخل البهجة على النفس[1]، وتُكتسب هذه الفضائل من خلال القراءة المتأنية لشيشرون، وهو نشاط يُعد فى حد ذاته تدريبًا يهدف لاستكشاف كيفية تحقيق لغة شيشرون لآثارها، كما أنَّ هذا النشاط يخضع لاختيار أكثر دقة عندما يُطلب إلى القارئ أن يحاكى كتابات شيشرون. ويهدف الاختبار إلى تقديم عمل يحاكى لغة شيشرون دون اللجوء لنقل عبارات كاملة من الأصل، بحيث يحمل المؤلَّف الجديد سمات شيشرون الأسلوبية وتتضمن هذه العملية القدرة على التمييز النقدى الدقيق فيما يخص النص نفسه وكتابات الناقد نفسها، وتعد الخطوات التى يكمل بعضها بعضًا فيما يتصل بالتحليل والكشف عن الأصول– وهما عمليتان لا غنى للاتجاه الإنسانى عنهما– هى الأساس الذى يعتمد عليه القارئ ذو الاتجاهات النقدية أو الكاتب الذى يتمتع بدرجة عالية من الشعور الذاتى.

ومع ذلك فإنَّ برنامج المحاكاة الأدبية التى تراه الكتب المدرسية أمرًا مسلمًا به وتختصره فى مفاهيم وأمثلة مبسطة وسهلة الفهم يمثل إشكالية معقدة من زوايا مختلفة؛ فمقالتا دوليه Dolet عن شيشرون إسهام فى مناظرة معقدة حول مما إذا كان شيشرون وحده من بين كتَّاب النثر هو الأجدر بأن يحاكى بوصفه نموذجًا للكمال يجُب غيره من المؤلفين، وتشير تلك المناظرة إلى حالة انفصام أساسية فى موقف الإنسانيين تجاه اللغة. فمن إحدى الزوايا يعتقد الإنسانيون فى وجود معيار ثابت للكمال، وليكن شيشرون أو فيرجيل، يمكن من الناحية النظرية أن ينقل من خلال التحليل والممارسة لكتابات المحدثين، أو الكتابات اللاتينية أو المؤلفة باللغات الوطنية، ومن زاوية أخرى يُعد الإنسانيون فقهاء لغة يجتذب انتباههم التغييرات التى تطرأ على اللغة، ويعلمون يقينًا أنَّ معانى الكلمات اللاتينية التى تتبعوها من خلال مؤلفيها هى نتاج لاستخدام هؤلاء المؤلفين، وصادرة عن سياقها التاريخى وعلاقاتها الخاصة بعضها بعضًا فى نص بعينه. وتحتوى أعمال الكثير من الإنسانيين على إشارات ضمنية لهذه الإشكالية. وقد برزت إلى السطح فى نزاعات ما بين معسكر المدافعين عن العالمية والاستقرار الشيشرونى (باولو كورتيزى Paolo Cortesi، وبمبو Bembo، وكريستوف لونجى Christophe Longueil، ودوليه) والمعسكر الآخر الذى يضم هؤلاء الذين ما زالوا دعاة للمحاكاة الأدبية من ناحية المبدأ، غير أنَّهم يدافعون عن دعاوى التنوع التاريخى والتفرد الفردى ويجسدون تلك الاهتمامات فى مجموعة لا محدودة من النماذج التى يمكن محاكاتها.

وبحلول ثلاثينيات القرن السادس عشر أضحى الحوار ما بين بوليزيانو وكوريتيرى وهو الحوار الذى بدأ عام ١٤٩٠، وذلك ما بين جيانفرنشسكو بيكو Gianfrancesco Pico وبمبو Bembo ١٥١٢ – ١٥١٣ نصين نموذجيين لهذه المناظرة وجدا طريقهما على سبيل المثال فى De elocutionis imitatione ac apparatus لمؤلفه جاكوبس أومفاليوس Jacobus Omphalius، وقد صدرت طبعته

الأولى فى باريس عام ١٥٣٧ وأعيدت طباعتها عام ١٥٥٥، وعدة مرات بعد ذلك فى القرن السادس عشر. ويثير أومفاليوس معظم القضايا التى رزحت تحتها نظرية المحاكاة الأدبية وممارستها خلال القرن السادس عشر، ويتتبع هذه القضايا من اللاتينية إلى اللغات الوطنية، وهو يزعم أنَّ المحاكاة ليست توجيهًا للنقل الحرفى أو رخصة للسرقة، وإنَّما هى دافع للمنافسة؛ إذ إنَّ المحاكى لا يحاول فحسب أن يقدم من جديد إنجازات السلف، وإنَّما يحاول أن يقدم ما يفوقها، الأمر الذى تبدو معه إشاراته ضمنية فى مجال ممارسة النقد فضلا عن قيام التحدى أمام المؤلفين الجدد. ويجب على القارئ المقبل على قراءة متأنية لموضوع أدبى وضعه مؤلفه مدفوعًا بروح المنافسة أن تتوافر له المعرفة بالأصل والتمييز الذى يحدد النواحى التى فاق فيها العمل الجديد الأصل. وفى هذا المقام يصطدم أومفاليوس بإحدى السمات التى تثقل كاهل برنامج الإنسانيين ألا وهى اللاتينية المثالية التى يُعاد صياغتها على أساس عالمى التطبيق ونماذج قديمة لا تتغير. فإذا كان المؤلفون المحدثون غير قادرين، بحكم كونهم محدثين، أن يكتبوا بلاتينية أفضل من تلك التى يحاكونها أو إذا كانوا غير قادرين على إيجاد موضوعات أفضل من النماذج التى تقدمها الأنواع الأدبية القديمة، فإنَّ مجال التفوق الأوحد المتاح لنا يتمثل فى الزينة اللفظية "حتى يبدو ما أخذناه عن الآخرين فى صورة أفضل تزينه كتاباتنا فيفوق مصدره... ولذلك فإنَّ هدفنا لا ينبغى أن نحرز استحسان القراء بما أوتينا من مهارة فى صنعة الزينة"[٢]، وفى هذا المقام أيضًا يتلقى نقد الكتابات الحديثة توجيهًا واضحًا، وهو توجيه يبتعد عن أى مفهوم يتصل بالفكر الأصيل، ويقترب من التجديد والتنويع فى الزينة اللفظية.

وتشغل أومفاليوس قضية أخرى وذلك فيما يتصل بالعلاقة ما بين المؤلفين النموذجيين والاستعداد الطبيعى للمؤلفين المحدثين، وهى علاقة تمثل إشكالية لمن يتمسكون بالموقف الشيشرونى المتطرف على وجه الخصوص. ووفقًا لبولينسيانو Poliziano فى رده على أتباع شيشرون "إنَّكم تتهمونى بأننى لا أعبر عن نفسى مثلما

فعل شيشرون وماذا فى هذا؟ إننى لست شيشرون إنما أنا أعبر عن ذاتى[٣] وقد توصل المناوئون لشيشرون أمثال: بوليسيانو وجيانوفرنشسكو بيكو وإرازموس من بعدهم فى عمله Ciceronianus (١٥٢٨) لحل وسط يجمع ما بين المحاكاة الأدبية والشخصية الأصلية، وذلك بالدعوة لمحاكاة عدد متنوع من المؤلفين. ويقترح إرازموس أنَّ الكاتب إذا سعى لما هو أفضل فى كل مؤلف على حدة، وفى الوقت نفسه اختار ما يتسق على أفضل وجه واتجاهه الطبيعى ثم تدبر أمره واستوعب ما قرأ، فإنَّ الأسلوب يصبح أسلوبه هو حقًّا وليس أسلوبًا غريبًا عنه. ولذا فإنَّ المحاكاة وخاصة محاكاة العديد من المؤلفين قد لا تقتصر على التدريب على إصدار الأحكام بل إنَّها قد تكون منهجًا لاكتشاف الذات؛ فالقراءة تصبح وسيلة تقدم تعريفًا للذات وتضعها موضع الاختبار. ويجد الناقد الأدبى الذى اتجه نحو التاريخ الأدبى وسير المؤلفين، على ضوء الاهتمام الإنسانى بالسياق التاريخى، دافعًا إضافيًا لا يقتصر على السعى وراء معرفة المؤلف صاحب الأسلوب فى الكتاب الذى يعلق عليه، بل يمتد ليشمل ردود فعله الشخصية تجاهه. ومع ذلك، فإنَّ الحجة المتطرفة المؤدية لشيشرون والتى تتمثل فى عمل أومفاليوس من خلال آراء كورتيزى وبيمبو وأومافاليوس نفسه تجذب بالقوة نفسها فى الاتجاه المضاد، فتُخضع السمات الشخصية (أو بالأحرى تثقف هذه السمات كما يزعم الإنسانيون) لنموذج من الكمال. ولا يعنى ذلك كمال الأسلوب فحسب وإنما كمال الفضائل الأخلاقية أيضًا؛ لأن الأسلوب قد يقدم صورة للحقيقة تتفاوت فى كفايتها، كما أن الأسلوب الجيد يمكن أن يعلِّم. وهو ما لخصه وصف رجل البلاغة المثالى كـ" رجل صالح يمتلك ناصية الحديث". ومن ثمَّ فإنَّ شيشرون وفيرجيل يصبحان مثالين فائقين لمفهوم للذوق يصلح لأى مكان ويجمع ما بين الحكم الجمالى والمبدأ الأخلاقى. "فالحديث" كما يذكرنا أومفاليوس هو "مرآة عقل الإنسان"[٤]، وتضم ممارسة الإنسانيين للمحاكاة اتجاهات شديدة الاختلاف تصل إلى ذروتها فى موقفين نقديين متباينين لمونتينى Montaigne وسكاليجر، ويظهر بين

هذين الموقفين آراء لمؤلفى القرن السادس عشر يعبرون عنها دونما نظام فى بعض الأحيان، وفى أحيان أخرى بحس أكثر وعيًا بما تتضمنه القضية من تناقضات وشد وجذب.

ولا تعتبر مقالة أومفاليوس عملا أصيلا ومع ذلك فهى بيان واضح لأفكار شاعت فى مناظرة القرن السادس عشر حول المحاكاة الأدبية وأصولها فى ممارسة الإنسانيين للكتابة النثرية ونظم الشعر باللاتينية، ويعود أصل المادة التى تدور حولها المناظرات إلى عالم الأدب اللاتينى وذلك عبر المناهج المعاصرة لتدريس ذلك الأدب وعلى بعد زمنى أكبر إلى النظرية الرومانية القديمة، التى شُغِلَت بتكوين أدب قومى يعتمد على النماذج الإغريقية. وتتخطى المناظرة الحدود اللغوية للغات الوطنية بينما تفرض عليها فى الوقت نفسه نموذجًا للنظرية الأدبية خرج إلى الوجود فى موقف تاريخى معين، غير أنَّه أصبح الآن فى المقام الأول ذا صلة بمشكلات الكتابة بلغة ميتة، ويبرع أومفاليوس فى تقديم هذا الوضع فمؤلفه مكتوب باللاتينية بيد عالم بلاغة ألمانى وقد نُشر فى فرنسا بصفة أساسية، وجمع نصوصًا تمثل أفكار الإنسانيين الإيطاليين من ذوى الاتجاه اللاتينى وهى الأفكار التى شاعت فى السنوات الأخيرة من القرن الخامس عشر. ويقدم De imitatione libri tres لمؤلفه الإيطالى Bartolomeo Ricci، والمنشور فى إيطاليا (١٥٤١) ثم بعد ذلك فى فرنسا، استعراضًا مشابهًا للموقف من هذه القضية.

ويتناول ريتشى الكثير من الموضوعات التى عالجها أومفاليوس (بل إنَّ المؤلفَين جمعوا فى نسخة واحدة فى باريس فى ١٥٧٩). غير أنَّ ريتشى يعقد الصلة على نحو واضح ما بين مصطلحات المناظرة والتناقض الذى عبر عنه هوارس ما بين الطبيعة والفن. كما أنَّ ريتشى، شأنه فى ذلك شأن علماء البلاغة كافة فى تنبيه وجهه نظر الكاتب المتدرب، يطور مفهوم الحكم الأدبى بما يسمح باتجاه يمزج على نحو أكثر ترابطًا ما بين الأخلاقى والجمالى، وذلك بحكم اتخاذ هذا المفهوم نقطة

انطلاقة من التقييم الذاتى "لطبيعة" الفرد ثم استكمال هذا التقييم وتصحيحه بالتدرب على التمييز النقدى والأسلوب البلاغى، ويهدف هذا التدريب إلى إعادة توليد معايير التميز للنماذج الأسلوبية القديمة.

ويعد أومفاليوس تابعًا لشيشرون أما ريتشى فهو انتقائى فيما يتصل باختيارهما للمؤلفين الذين يحاكونهما غير أنهما عندما ينتقلان من النظرية إلى المنهج، فإنهما يقدمان للقراء أمثلة من عبارات منتظمة من النصوص اللاتينية، بحيث يتاح للكتَّاب المحدثين أن يتعلموا إدخال التنويع على تعبيرهم عن أفكارهم وموضوعاتهم بأسلوب يتفق ونماذج اللاتينية الجيدة. ويتفق ذلك المنهج ومناهج الإنسانيين فى فصولهم الدراسية، وما يستتبعه من تدريبات حول كتابة تنويعات لموضوعات محددة وتطويرها، ويُعَدُّ مؤلف إرزاموس De copia أشهر مصادر تلك العبارات من بين العديد والعديد من المؤلفات الأخرى. ولا يُقدِم تابع شيشرون الحق إلا على تقديم عبارات من شيشرون وحده، غير أنَّ معظم هذه المصادر تفيد من عبارات تتنوع تنوعًا كبيرًا. ويصدق ذلك بصفة خاصة على الدفاتر التى يجمع فيها تلامذة الإنسانيين بتوجيه منهم مقتطفات من النصوص التى يدرسونها، فيرتبونها بعناية فى أقسام لبيان أساليب التعبير عن الموضوعات العامة أو تناول الصور الخيالية. وإنَّنا نجد فى هذا المقام منهجًا للمحاكاة الأدبية يختلف اختلافًا بينًا عن إعادة الصياغة أو الاقتباس الدقيق لجزء ممتد من أحد النصوص، إذ إنَّ أسلوب تنظيم تلك الدفاتر يعارض ما بين الكلمات والعبارات المقتبسة من مؤلفين مختلفين، الأمر الذى يتيح للكاتب المحدث الحرية فى ترتيبها كيفما يرى لإيجاد التأثير المطلوب والإضافة إليها من خلال المزيد من التنويعات الأسلوبية على موضوع معين؛ كى ينساب ذلك "النهر الذهبى بالأفكار والكلمات التى تتصارع فى وفرة غنية" الذى رأى فيه إرزاموس فى بداية عمله De copia روعة الحديث المؤلَّف المصنوع وعظمته. ويمكننا استنتاج التأثير واسع المدى لأسلوب الدفاتر فى المحاكاة الأدبية من كتب الإرشاد والتوجيه العديدة التى صدرت

عن الحركة الإنسانية؛ حيث نراها توصى بهذا الأسلوب وكذلك من العدد الكبير لهذه الدفاتر المطبوعة الأمر الذى يشهد بانتشارها.

ويثير معارضة مقتطفات النصوص كأسلوب مفضل فى منهج الدفاتر للمحاكاة الأدبية بعض القضايا للقارئ الناقد على نحو يفوق أسلوب إعادة الصياغة الممتدة للنماذج المنفردة. وتدور هذه الأسئلة حول التعرف الذى يبدو أنَّه مشكلة معقدة لنقادنا المعاصرين مثلما كان لقراء شعر القرن السادس عشر من المحدثين؛ فبعض النقاد الإنسانيين يشيرون ضمنًا إلى أنَّ هدف المحاكى من فنه يتمثل فى إخفائه، أى إخفاء فنه، فهو يقبل بعناية على تمثل مادته الأولية ويضمِّنها عمله محولا إياها ومغيرًا معالمها السابقة، حتى إن القارئ يواجه صعوبة فى التعرف على النموذج الأول نفسه، بينما فى الوقت نفسه يعجب بالعمل لما يحوى من شبه وصلة قربى لكل من يراه الأفضل فى مجال الأسلوب الأدبى. وتدعم كتب العبارات المطبوعة العديدة، وبصفة خاصة الطبعات الأخيرة من قاموس رافيسيوس تكستور Ravisius Textor "للصفات"،هذا الهدف وذلك بإعداد قائمة من المفردات اللاتينية والعبارات الناشئة عن سلالات طيبة ولكن دون تحديد للمؤلفين الذين اقتبست هذه العبارات من أعمالهم. فما يحتاجه القارئ الناقد كى يصدر حكمًا وافيًا على الكتابات المشتقة من المحاكاة التى يخفى مؤلفها نموذجه الأصلى هو الحس، الذى أرهفه التعليم والتثقيف لما يشكل الأسلوب الشعرى أو المعجم الشعرى. أضف إلى ذلك أنَّ الناقد الذى يتصيد المثالب يحق له أن يتصدى لأمثلة من السرقة الأدبية الفاضحة ويدينها بوصفها إساءة ضد هذا المبدأ الأول للمفهوم الخاص بفن التحويل الأدبى. ومع ذلك، فإنَّ الاقتباسات أو ما يستعيره المؤلف من الآخرين دون تغيير لملامحه، ويضيفه إلى مؤلَّفه الجديد دون إثبات لمصدره، قد ينظر إليها أيضًا على نحو إيجابى بوصفها إشارات مهمة تقوم بعملها من خلال التناص؛ كى يصبح أفق العمل الجديد أرحب ويسمح باستقبال الجوانب التى تزيد من عمقه وتعدد معانيه، وبإظهار التشابه

والاختلاف من النواحي الأسلوبية والتاريخية وحتى الإيديولوجية. ويعتمد أسلوب القراءة هذا على التعرف على النص الذى تمت إضافته. وقد روّج له دفع تلامذة الإنسانيين لاستظهار الاقتباسات (والإشارات إلى مصادرها) التى كانوا يدونونها فى دفاترهم. وتتعامل ممارسة المحاكاة الأدبية مع وظيفة التعرف واللذة الناشئة عنها على أساس أنّهما يشكلان جانبًا من القراءة الناقدة للعمل الأدبى. غير أنّها لا تقدم أية معادلة تحدد بدقة ما قد تكون عليه حالة استدعاء النص فى إحدى النقاط المحددة، فهل تشكل عنصرًا فى تكوين العمل فحسب، إذ إنّها حالة تذكر لا واعية، أو أنّها مصادفة شاردة تشابهت فيها العبارات فى إطار معجم أدبى محدود إلى حد بعيد، أو أنّها علاقة تعين على تقييم المهارة التى أبداها الكاتب فى "إضافة التحسينات" على النص السابق، أو ربما كانت وسيلة لتعظيم معنى قطعة أدبية أو إفساده.

فكل هذه الوظائف السابقة ممكنة. ويوصى فيدا Vida الكاتب الناشئ فى De arte poetica (١٥٢٧) (الباب الثالث: ١٨٥-٢٦٦) باتباع مادة النماذج القديمة ومعجمها الشعرى وترتيب كلماتها، غير أنّه حين يمضى مستفيضًا فى موضوعه هذا بعده يلقى الضوء على مشكلات القراءة ذات الصلة بأدب المحاكاة، وهى المشكلات التى لم تجد حلًا. فمن ناحية يرى فيدا "فى النص الجديد" اقتباسًا للنص الأصلى أخرجه كاتبه بقدر كبير من الحيلة ومضى فيه بحذر "ليخدع قارئه"، ومن ناحية أخرى فإنّ النص الجديد يمثل انتهاكًا صارخًا للمحاكاة يتعين معه على القارئ أنّ يلجأ إلى تعرفه على النموذج الأول حتى قبل أنّ يفرغ من القراءة. وبذلك" يضبط الكاتب فى حالة تلبس وهو بذلك يقرأ النص بوصفه إعادة صياغة أو بوصفه قائمًا للإشارة إلى التنافس مع النص الأقدم. ويشير فيدا نفسه إلى مهارته هو نفسه فى تطبيق نظام الإشارة البلاغى (بالمعنى الفنى الذى يدل على تغيير طفيف يطرأ على كلمة ما لتغيير معناها) فى محاكاته للنماذج القديمة فيقول: " إنّنى مولع بالتلاعب بعبارات المؤلفين القدماء، واستخدام كلماتهم نفسها للتعبير عن معان متعددة... وإنّنى

لأنأى بنفسى عن إخفاء سرقاتى وموارة غنيمتى عن الأنظار" (الباب الثالث، ٢٥٧-٢٦٣). وبالفعل فإنَّ فيدا دائمًا ما يقدم الأمثلة على الموضوعات النظرية فى نظريته الشعرية بمحاكاة فيرجيل، بحيث لا يصل القارئ إلى مراد فيدا سوى بالتعرف على هذه الأمثلة بوصفها صورًا للمحاكاة؛ إذ لا شك أنَّ المحاكاة الأدبية شجعت البحث عن الأعمال الأدبية السابقة التى اتخذت نماذج للنصوص الجديدة، وكذلك الاعتقاد بأنَّ قيمة الاستجابة النقدية تعتمد على مدى مشاركة القارئ لثقافة الكاتب الأدبية.

وقد شكلت المحاكاة الأدبية مشكلات حادة للكاتب الفرد خاصة عندما عبرت الحدود اللغوية لتنتقل إلى اللغات الوطنية؛ فقد ارتفع صوت الكتَّاب، المنظرون منهم والشعراء الذين يكتبون بلغاتهم الوطنية، مثل دوبيلاى Du Bellay ورونسار Ronsard فى تأكيدهم منذ البداية على التجديد، كما أعلنوا عزمهم على "السير فى الدروب غير المطروقة"، غير أنَّهم كانوا على علم تام بأنَّ الدرب الذى اختاروه قد جرى توثيقه توثيقًا جيدًا على أيدى من سبقوهم من الإنسانيين الذين تناولوا مجال المحاكاة الأدبية، والذين تعلموا منهم أسلوب أتباع بندار Pindar وهوراس (انظر مقدمة رونسار لقواعد عمله: أناشيد Odes ١٥٥٠)[٥]. وقد أعاد برنامجهم بأكمله لابتكار الشعر الجديد بل بالأحرى لتجديد الشعر الجديد، والقائم على محاكاة الشعراء القدامى والشعراء الإيطاليين، أعاد النظر فى قضايا تناولها من قبل الإنسانيون المتأثرون بالأدب اللاتينى فى جدلهم حول شيشرون، وقد حفلت هذه القضايا شأنها شأن سابقتها بالتناقضات[٦].

ولقد صار الصراع ما بين المحاكاة الأدبية والعبقرية الفردية – والتى أطلق شرارتها الأولى الجدل ما بين الإنسانيين المتأثرين بأدب روما القديمة – قضية حية ما بين الشعراء الذين صاغوا شعرهم بلغاتهم الوطنية، وقد تضاعف شعورهم بذواتهم لحساسيتهم تجاه الحاجز اللغوى الذى تعين عليهم أن يتخطوه عند ترجمة ما يتخذون من نماذج لكتاباتهم، وقد جاءت محاولاتهم المبكرة لإضفاء لمساتهم الشخصية على

برنامجهم العام للمحاكاة الأدبية إثر تلقيهم عن دعاة الحركة الإنسانية دروسًا فى المنافسة؛ فقد حث هؤلاء الدعاة الشعراء الجدد على الارتقاء بالنماذج القديمة من خلال التنوع الذى يلجأون إليه؛ كى يكثفوا ويزيدوا على الزينة اللفظية الوافرة التى يتخذونها قالبًا للأفكار الثابتة المنقولة من التراث. وقد حذا رونسار على الأخص أيضًا حذو الإنسانيين المعارضين لسيطرة نماذج شيشرون فى محاولاتهم لصياغة حل وسط يقع ما بين المحاكاة الأدبية والشخصية الوطنية، وذلك بجمع الإشارات للعديد من المؤلفين فى قضية واحدة، الأمر الذى يوفر للشاعر الجديد دورًا مستقلا فى تحرير قصيدته وتوجيهها. ومع ذلك فإنَّ هذين الحلَّين لتلك الأزمة المحيرة يصدق عليهما القول بأنَّ صوت الشاعر الحقيقى لايمكن الاستماع إليه واضحًا إلا إذا تمكن القارئ من التعرف على الأصداء التى تحدثها المحاكاة فى القصيدة، إذ إنَّه بدون التعرف لا يستطيع القارئ أن يشرع فى رصد آثار تدخل الشاعر نفسه. كلا الأسلوبين إذن يؤديان إلى دمج ضمنى بل وربما إلى تذويب لصوت الشاعر الجديد فى جوقة من فطاحل الزمن الماضى على نحو متناغم يسوده التناص.

ويبدو أن مشاعر القلق فيما يتصل بالآثار المحبطة للتراث الطاغى تتضاعف بتقدم الشعراء نحو النضج؛ نرى ذلك فى مؤلف دى بيلاى Regrets (١٥٥٨) ورسائل رونسار الشعرية فى ستينيات القرن السادس عشر وذلك عندما واجها خوفهما من الفشل، وهو فشل فى أن يجدا لنفسيهما موطأ قدم على أرض التراث أو بالأحرى فشل مطلق فى ميدان الكتابة. ولم تكن مشاعر القلق هذه موضع تجاهل من النظرية الشعرية من الإنسانيين، كما أنَّنا نجد هناك ثمة تناقض ظاهرى أصبح سمة خاصة فى كتابات المؤلفين الذين حرروا أعمالهم بلغاتهم الوطنية، بحيث نسمع أصداء المنظرين فى الأدب اللاتينى القديم فى أكثر كتاباتهم فحصًا لذواتهم عند استكشافهم لأسلوب السيرة الذاتية. وتعاود نماذج معينة الظهور، فنظريات الأفلاطونية الجديدة فيما يتصل بالإلهام تصدق على ما يدعيه الشاعر من تجربة،

كما أنَّها تعبر عن رؤياه الشعرية الخاصة، غير أن رؤيا الشاعر قد تتقشع مثلما بزغت على نحو طبيعي ودون داعٍ، ومن ثمَّ يغيب الشاعر فى حالة من يأسٍ منهك. ويصف فيدا على سبيل المثال هذه الحالة فى عمله De arte poetica بوضوح شديد (الباب الثانى، ٣٩٥ - ٤٢٢) ففى فترات الانتقال هذه يمكن إعادة تنشيط الإلهام بأسلوب مصطنع من خلال القراءة ومحاكاة الشعراء القدامى (الباب الثانى، ٤٢٣-٤٤٤)، ولعل هذا يفلح وحده فى توليد صورة باهتة للرؤيا الأولى مثلما حاول دى بيلاى فى Regrets تعويض هروب ربات الشعر بلجوئه إلى صنعة الأنماط البلاغية، وكذلك رونسار فى رسائله عن الشك الذاتى عندما يستجلب آلهة الغضب المقدس من خلال وصفه الآثار التى تخلفها فى لغة تصويرية. وفى جانب آخر من عمله يصف فيدا أسلوب حياة الشاعر معتمدًا على ما دوَّنه هوارس فى Epistulae وما دوَّنه غيره من المؤلفين، وهى حياة تخلو من الرذيلة وتطهر من كل رجس فى منتجع ريفى فى قلب الطبيعة بعيدة عن الصراع والهموم وطموح البشر (الباب الأول ٤٨٦- ٥١٤). ومرة أخرى نجد أنَّ الإشارات الذاتية تندمج مع الأفكار العامة، غير أنَّ التوتر والصراع يُترك بينهما عن عمد. ونخص بالذكر فى هذا المقام قصائد رونسار بتأكيدها المتكرر على ما يشكل الفرق ما بين الشاعر ورجل الشارع، سواء أكان ذلك فى الضوابط الأخلاقية التى تتسم بها مرتبته الرفيعة فى كهنوت الشعر - ونرى ذلك فى أنشودة إلى ميشيل ديلوبيتال Ode à Michel de l'Hôpital(٧) أو فى الإشارات الباعثة على الاغتراب لآلهة الغضب المقدس الأمر الذى دعا السوقة لنعته بالجنون- ونرى ذلك فى مقدمته ترنيمة الخريف Hymne de l'automne(٨).

وتقحم تجربة رونسار الشعرية المتأخرة،على نحو متكرر ويثير المخاوف إلى حد ما، وذلك إذا لم نأخذ فى الاعتبار إشاراته المختصرة للنظرية الشعرية، تقحم الموضوعات الذاتية فى شبكة الإشارات القائمة على التناص والمستقرة فى نسيج منهج المحاكاة الأدبية. ويسهم اكتشاف الصوت الذاتى الذى تتطلبه هذه التجربة

وتؤكده في دفاعه الصريح عن الاستقبال الذاتي للفن، الذي يعبر عنه تحت مسمى الحرية الشخصية في الكثير من الأحيان، ويصل هذا الدفاع إلى ذروته في ظل الظروف التاريخية للحرب والجدل وهي الظروف التي دفعته لتحرير رسالته لقرائه في صدر مؤلفه Trois livres du recueil de nouvelles poesies (١٥٦٣)(٩) عن الشعر الجديد.

وفي هذا العمل نجد اندماجًا لصيقًا ما بين الجدل السياسي والنقد الأدبي في نص يوجه النقد الجارح لأعداء رونسار على المستويين الشخصي والعقائدي من البروتستانت وذلك لسببين: الأول يعود لأنهم تتملكهم شهوة المتعصب لقهر الآخرين والسيطرة عليهم، ولأنهم بوصفهم كتَّابًا لا يعدون كونهم مقلدين سيئين لاقيمة لهم لرونسار نفسه؛ فرونسار ينصب نفسه النموذج الذي يحتذى به الآخرون، وهو بهذا يعكس وضع شاعر الحركة الإنسانية الذي يكتب بلغة وطنه من موقع الفخر والاعتزاز بالذات. ولكن حتى عندما يقدم نموذج المحاكاة الأدبية الدليل على علو شأن رونسار الشاعر، فإنَّ ذلك النمط نفسه يشكل منظورًا نرى من خلاله رونسار مهددًا بوصفه فردًا، فنجده يحاول جاهدًا أن يخلص نفسه من الصور المقيدة التي يود خصومه أن يلصقوها به.

ولا يتخفف رونسار من شعوره بالتوتر الذي يصاحب عملية التأثر من خلال تأكيد الذات دفعًا للهجمات البروتستانتية ضد شخصه، وهو موقف يتخذه حسب قوله ضد "طبيعتي السمحة المتواضعة"، وينتاب رونسار ذلك الشعور نفسه عندما يعود عام ١٥٦٩ لكتابة الحكايات الخيالية التي تقدم موضوعات يراها أكثر قربًا لطبيعته وأكثر اتساقًا مع حسه الإنساني لما يشكل "الموضوع الذي يعالجه الشعراء المجيدون". ونخص بالذكر روايته الممتدة للأساطير القديمة؛ حيث يبدي رونسار استعداده للاستفاضة في عرض أمثلة ناجحة لما يقوم به المحاكي من إعادة خلق تتسم بالخصوصية، بينما نجد أنَّ تلك الرواية الممتدة نفسها تحوى إشارات لخوفه من فقدان القدرة وهي المخاوف التي

تطارد أولئك الذين نمت مواهبهم الطبيعية فى ظل نماذج راقية ومع ذلك (فالمفارقة لا يمكن تجاهلها) إذا ما أردنا أن نفهم هذه الإشارات، فإنَّ هذه القصائد على الأخص تتطلب قارئًا يتقن المهارات التى يدعو لها النقد الأدبى الإنسانى وبلاغة المحاكاة. وفى بعض الأحيان يستدعى نص هذه القصائد على نحو مباشر الأصول الأولية للأساطير وأنماط التعبير، لا لبعث لذة التعرف فى نفوس القراء أو لتقديم نص جديد جرى تحديثه وإضافته للتراث الأدبى فحسب. ونجد على مستوى الأهمية تلك الخلافات التى يمكن ملاحظتها بين الأصل والمحاكاة، وتلك الانحرافات عن الأصل والتناقضات التى ينتج عنها شقوق على نحو يبدو معه صوت الشاعر مسموعًا من خلال الشخصيات. ويستغل رونسار ويبرع فى تناول مجموعة متزايدة من أساليب القراءة لدى الإنسانيين مع الإلحاح المتزايد لتدخل موضوع الذات فى قصائده الأسطورية منذ أواخر ستينيات القرن السادس عشر وما بعدها. ولا تقتصر أعمال رونسار على تذكر النصوص والأفكار الشائعة، بل إنَّه يستطرد فى تعليقات تتبع الأسلوب التفسيرى، فيقدم بأسلوب المعارضة مناهج مختلفة ومتعارضة فى بعض الأحيان لقراءة الأسطورة التى يرويها فإذا ببعض النتائج يتمثل فى تأثر الإضافات الدخيلة بما يشبه التفكك، فهى لا تتفكك تمامًا أبدًا، بل وفى بعض الأحيان تناوئ هذه الإضافات الرواية الأصلية ونصوصها النموذجية من خلال التوسع العابث والخلافات النابعة عن روح عالية التفرد .

فإذا ما أردنا الاطلاع على محاولة نقدية أكثر مدعاة للقلق وإثارة للشكوك فى مجال المحاكاة الأدبية، فما علينا إلا التحول لأحد أهم القراء الناقدين فى القرن السادس عشر، ألا وهو ميشيل دى مونتنى Michel de Montaigne، وتبدأ مقالته عن الكتب (الباب الثانى، ١٠) والتى يعود الجانب الأكبر منها إلى الطبعة الأولى الصادرة فى ١٥٨٠ بالتعبير عن الاحترام "لكتابات أساتذة الأسلوب الأدبى الذين يحسنون التعبير وينطقون بالحق والصدق على نحو يفوق ما يمكن لمونتينى أن يبلغه"[١٠]. غير أنَّ مونتنى يصف مقالاته التى تحتل موقعًا معارضًا لهؤلاء الأساتذة

بأنَّها "محاولات تنبع من قدراتى الطبيعية"، فهى تخيلات يحاول مونتنى من خلالها أن ينقل المعرفة، لا عن أشياء بعينها وإنَّما عن نفسه، وهو ضرب من المعرفة، يعتدُ فيه "بأسلوب [مونتينى] فى حديثه عن الأشياء بدرجة تفوق معرفة الأشياء فى حد ذاتها". وإنَّ القراء يتعرفون على مكوِّنات البيئة الأساسية للعمل التى لا تخفى تمامًا: إنَّها ما يميز الموضوع والكلمة (الأشياء والكلمات والمادة والتعبير) وهو التميز الذى جعلته النظرية البلاغية مألوفًا، وهو أيضًا الخلاف ما بين الفن والطبيعية عند هوراس، وكذلك هو الشد والجذب ما بين النصوص المعتمدة للأدب الرسمى من ناحية والكاتب المتفرد والشائع فى النصوص البلاغية الخاصة بالمحاكاة الأدبية. وفى هذا المقام تُظهِر الإضافات التى وجدت طريقها فى الطبعات التالية للمقال بعد عام ١٥٨٠ أنَّ مونتنى نفسه، بوصفه قارئًا للنص الذى أبدعه، شعر باتجاه المقال الحتمى لموضوع التناص. ويزعم مونتنى أن ما استعاره من غيره سواء ما أقر به أو ما لم يقر به ما هو إلا وسيلة لقول ما لم يجيد التعبير عنه هو نفسه، مستعينًا على التعبير عن آرائه [inventio] بأساليب منقولة تستهدف تطوير هذه الآراء [loci] وتعزيزها لغويا [elocutio]. وما يستبقيه لنفسه لا يعدو أن يكون ما اختص به من تأليف [dispositio] حيث تبدو شخصية الفرد فى أوضح صورة، ويقول مونتنى: "أود أن يتابع الناس خطواتى بصورتها الطبيعية ولو حادت هذه الخطوات عن الطريق المرسوم"(١١).

ويأخذنا مونتنى بصفته معلقًا بلاغيًا على نصه الخاص إلى صميم أسلوبه فى الكتابة الذى يتسم بثراء التناص، وينوء بثقل النصوص التى لا ينسبها لأصحابها بل يستخدمها لإحياء حججه وتطويرها لتصبح منتجًا يوازى إنتاج الإنسانيين فى مجال المحاكاة الأدبية. كما أنَّ الاهتمام الكبير الذى يبديه فيما يتصل بشخصه بوصفه كاتبًا وموضوعًا للكتابة معًا يُعد النتاج الضرورى على وجه التقريب لمناقشات الإنسانيين حول إمكانية إعادة صياغة أعمال القدماء فى نصوص تكشف عن ذوات

كاتبيها. وعندما يكتُب مونتنى فإنَّه يبدو مشاركًا عليمًا بذلك الجدل النقدى، بل إنَّه يقدم تنويعاته الخاصة عن كل مناسبة تطرأ فى هذا الصدد. وتعتمد كتابة مونتينى على الذاكرة غير أنَّه يزعم أنَّه يفتقر إلى قوة الذاكرة. وهو يكشف عن سرقاته الأدبية ويخفيها فى آن واحد، ويضع قارئه أمام تحدٍ يتمثل فى الاستعانة بما أوتى من حكم سديد ليحرره من ريشه المستعار، وليس الركون إلى متعة استكشاف تلك الإضافات. ويتجه مونتنى بصفة خاصة مثله فى ذلك مثل نقاد الأدب الإنسانى جميعهم إلى الشعر، وهو المصدر الذى ينقل عنه النصوص اللاتينية التى يضيفها لكتاباته غير أنَّه يكتب نثرًا، وهو يتذبذب ما بين لغته الوطنية الحيّة غير المستقرة؛ حيث يكشف عن ذاته المفعمة بالحياة من ناحية واللاتينية وهى اللغة الميتة غير أنَّها تسكن أعماق سويدائه(١٢).

ويجرى توليد كتابات مونتنى من خلال قراءاته "للفطاحل الذين أجادوا حرفتهم"، وقراءة ما كتبه بنفسه؛ فالقراءة والكتابة نشاطان تجمعهما علاقة الاعتماد المتبادل الناتجة عن دروس البلاغة الخاصة بتحليل النصوص والكشف عن أصولها. وفى مقاله عن الكتب Des livres يبدأ مونتنى بتقديم نفسه بوصفه كاتبًا مصممًا على نقل المعرفة عن نفسه لا عن الأشياء من حوله، ثم ينصب نفسه قارئًا للغرض نفسه: فهو عندما يقرأ الكتب لا يبحث سوى عن "المعرفة التى تتعلق بمعرفة ذاتى".(١٣) إنَّنا نجد أنَّ مونتنى فى مثاله ينتقل عبر هذه الوسيلة التى تعتمد على الانتقال من الكتابة إلى القراءة، وهما نشاطان يجمعهما هدف مشترك، إلى تقديم دراسة نقدية عن المؤلفين الذين طالع مؤلفاتهم وعندما يصدر مونتنى حكمًا عامًا على هؤلاء المؤلفين فإنَّنا نضعه فى مصاف الإنسانيين، فهو يقلل من شأن المؤلفين الذين قدموا إبداعهم بلغاتهم الوطنية مفضلا عليهم القدماء، وهو يقدم بوكاشيو Boccaccio ورابليه Rabelais وهليودورس Heliodorus وحدهم كممثلين للنثر الفنى، (ويرى أنَّ المتعة وحدها هدف لقراءة أعمالهم)، أما فيرجيل فهو المثل الأعلى للشعراء جميعهم، بينما

يوصى بالفلسفة الأخلاقية (تيرانس Terence وبلوتارك Plutarch وسينكا Seneca وشيشرو Cicero) والتاريخ (سيزر Caesar بصفة خاصة) بوصفهما أفضل مصادر المعرفة للإنسان بصفة عامة. وهو يلجأ للمنهج المقارن لمعاصريه من مؤرخى الأدب والنظرية النقدية العامة التى وصل بها مؤلفو Praelectiones إلى حد الكمال، غير أنه من بين المناهج التى اعتاد الشارحون من الإنسانيين اعتمادها فإنَّ مونتنى يحقق نقلة واضحة: فهو لا يعترف بتقصى المعانى [interpretatio]، تلك المهمة المرهقة التى لا يبدو لها نهاية، كما لا يهتم بتراكم المعارف فى الحواشى والشروح [enarratio] وذلك كى يسلِطَ الضوء على إصدار الأحكام [iudicium]، وهى تلك المساحة النقدية التى لم يتجه إليها المؤرخون الإنسانيون إلا بأقل القليل من الفحص. إنَّ أحكام مونتنى القارئ محررة فى المقام الأول لتقدم لنا تعريفًا عن مونتنى الإنسان، "فالقياس يعود إلى نظرتى للأمور لا للأمور نفسها"[١٤] وهو يشير علاوة على ذلك إلى أنَّ أحكامه ليست مطلقة، بل إنَّها عرضة للتغيير بمرور الوقت، وهو بذلك يعقد الصلة ما بين الحكم الأدبى وما يتم استكشافه فى مشروع سيرته الذاتية من نواح لا تتسم بالدوام، وهو أمر يعود فيستفيض بشأنه فى مقاله عن كاتون الصغير Du jeune Caton الباب الأول، المقال ٣٧).

ويطبق مونتنى أحكامه على المحاكاة الأدبية فى موقفين مهمين؛ يتعلق الموقف الأول بالشعر المؤلَّف باللغات الوطنية، حيث يقدم وصفًا عبر مجموعة من التشبيهات تسلط الضوء جميعها على التقليد المبتذل الذى يقدمه هذا الشعر للنماذج الأولى الراقية[١٥]، ويرى مونتنى أنَّ مبالغات ذلك الشعر لا تعدو أن تكون زينة لفظية تخفى انعدام القدرة على استخدام الكلمات لتشكيل الفكر والدلالة على ما هو أبعد من الكلمات المستخدمة، وذلك فى معرض تطويره لتلك الملاحظة فى مقاله عن شعر فيرجيل Sur des vers de Virgile (الباب الثالث، المقال الخامس)، وهى المقالة التى يذهب فيها مونتنى بعيدًا ليشير إلى أنَّ غريزة المحاكاة ما هى إلا اتجاه انتحارى.[١٦]

وفى الموقف الثانى نجد أنَّ مونتنى اكتسب شجاعة بفضل الرخصة التى منحها لنفسه لإصدار أحكام تخالف المألوف، فهو يجد خواء أكبر فى أعمال شيشرون نفسها على الرغم من أنَّها صارت نموذجًا للكتابة، غير أنَّ كلماته الفارغة التى تلبس ثوب البلاغة لا تقول شيئًا "لى بينما لا أسعى إلا لأكون أكثر حكمة وعلمًا وبلاغة".(١٧) ويتعين على القارئ الجيد أن يصدر حكمًا بفض التشابك الجميل للكلمات وذلك كى يكشف عن الحقيقة التاريخية، وهى المادة البدائية الخام للتاريخ مجردة ولم تمتد لها يد التشكيل فى تنوعها. وينطبق ذلك على أعمال شيشرون المزدحمة بالألفاظ بل وعلى نحو أدق على هؤلاء الكتَّاب الذين يزعمون أنَّهم الأقرب لجوهر الأشياء وهم المؤرخون أنفسهم، ولذلك يتعين على القارئ الجيد أن يلجأ لحكمه السديد كى ينقض ما أقامه الكاتب من بديع نظمه فيرى أمامه الحقيقة التاريخية واضحة جلية، ومع ذلك، فإنَّنا لا يمكننا استعادة الحقيقة الكاملة عن الماضى، وعلى أفضل الفروض تبقى معرفتنا بالماضى "غير محددة"؛ فالكلمات هى الوجود الحق إطلاقًا، ولعل الموضوع الحقيقى هو الكاتب وفكره وأحكامه الشخصية مما يثير "حب استطلاع خاص" لدى مونتنى. وينهى مونتنى مقاله عن الكتب بأن يقدم لقارئه نصوصًا لأحكامه الخاصة كان قد اتخذها فى مواقف محددة فى حياته تجاه أحكام المؤرخين الذين طالع مؤلفاتهم.

وقد يتنحى موضوع التاريخ المراوغ جانبًا ليحل محله الحكم النقدى، غير أنَّ كلمات الشعر تتسم بمصداقية أكبر وبقدرة أكبر على إعادة توجيه الأمور، فعلى سبيل المثال تبعث كلمات أفضل الشعراء وحكاياتهم أو بعض سطور من فيرجيل فى القارئ إحساسًا قويًا وحاضرًا بالحياة لا تتوازى معه الحياة نفسها فى حاضرها أو فى ماضيها الذى وعته الذاكرة. وهنا تقصر الأحكام عن إيفائها حقها، فلا تتوافر القواعد المنطقية لإصدار الأحكام على ذلك الفن، ولا تسعفنا إلا لغة النشوة والسمو أو لغة الثورة الإلهية التى يعتمد عليها مونتنى فى إضافة متأخرة لمقاله عن كاتو الصغير، فيقول فى

تعليقه:" إنه لأمر عجيب إذ إنَّنا نرى من الشعراء ما يفوق نقاد الشعر وشارحيه، فنظم الشعر أيسر من تذوقه"(١٨). وبقوله هذا كان مونتنى يعبر عن نفسه وعن عصره.

ترجمة: مصطفى رياض

الهوامش

1- Etienne Dolet, *De imitatione Ciceroniana adversus Floridum Sabinum* (Lyons: E. Dolet,1540), pp. 10–16.

2- J. Omphalius, *De elocutionis imitatione ac apparatu* (Paris: G. Julianus, 1555), fol. 9r.

3- *Ibid.*, fol. 35r–35v.

4- *Ibid.*, fol. 50r.

5- P. de Ronsard, OEuvres complètes, ed. P. Laumonier, I. Silver, and R. Lebègue, 20 vols.

(Paris: M. Didier, 1914–75), vol. i, pp. 43–50.

6- J. du Bellay, OEuvres poétiques, ed. H. Chamard, 6 vols. (Paris: M. Didier, 1908–31), vol. i,

pp. 11--25.

7- Ronsard, OEuvres complètes, vol. iii, pp. 118–63.

8- Ibid., vol. xii, pp. 46–50.

9- Ibid., vol. xii, pp. 3–24.

10- Michel de Montaigne, The complete essays, ed. and trans. M. A. Screech (London: Penguin, 1993), p. 457.

11- Ibid., p. 459.

12- See 'Du repentir', iii.ii (ibid., p. 914).

13- Ibid., p. 459.

14- Ibid., p. 460.

15- Ibid., pp. 462–3.

16- Ibid., pp. 987, 990.

17- Ibid., p. 464.

18- Ibid., p. 260.

(١٠)

فن الشعر عند بترارك

ويليام جيه. كينيدى

يعود الفضل إلى بيترو بمبو Pietro Bembo لضمه مجموعة من "أشعار متفرقة" Rime Sparse للشاعر بترارك من القرن الرابع عشر إلى ساحة الأدب الرسمى، وذلك فى مؤلَّفه نثريات باللغة الشعبية Prose della volgar lingua وقد اعتصر بمبو من لغة بترارك الشعرية باللهجة العقلية- التوسكانية بذور إرث ثقافى يمتد تاريخه لما يربو على مائتى عام. وقد روّج بمبو لأسلوب تحدث للمراكز الإقليمية المتنافسة فى إيطاليا على نحو غير معتاد، حتى إنَّه لم يكن معتادًا أيضًا إذا ما قيس بالآداب القومية الناشئة فى الدول الملكية خارج حدود إيطاليا. ومع ذلك فإنَّ البتراركية أصبحت أسلوب الشعر الغنائى السائد لا فى إيطاليا وحدها وإنَّما فى أوروبا كلها[١].

وتقدم لنا الآراء النقدية المتضاربة التى نشرت حول أدب بترارك فى التعليقات التى دُوِّنت فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر عن عمليه: Trifoni و Rime sparse أدلة لها ثقلها. فهذه التعليقات تقدم سردية لوجوه عدة لبترارك، ورؤى مختلطة لعمليه السابق ذكرهما تتسق كل رؤية منها وأحد الإيديولوجيات المتصارعة على اختلاف الزمان والمكان. ولعل معرفتنا ببترارك تتعمق على ضوء تلك التعليقات على خلفية انقسام إيطاليا، وإمبراطورية إسبانيا، وملكية فرنسا، وبروتستانتية إنجلترا.

وقد صدرت السير المبكرة لبترارك فى فلورنسا بأقلام فيليبو فيلانى Filippo Villani (١٣٨١)، وبير باولو فيرجيريو Pier Paolo Vergerio (١٣٩٧)، وليوناردو برونى Leonardo Bruni (١٤٣٦)، وجيانوتسو مانيتى Giannozzo Manetti، (١٤٤٠). وقد أعادت هذه السير الاعتبار لأصول بترارك الفلورنسية وقدمته بوصفه شاعرًا متعاطفًا مع الروح الجمهورية للحركة الإنسانية المدنية، غير أنَّها لم تقدم سوى تعليقات قليلة على شعره المدوَّن بلغة وطنه.[٢] غير أنَّنا نجد أنَّ التعليقات التى تحررت تحت رعاية حكام شمال إيطاليا الطغاة بعد قرن من الزمن قدمت قراءة وتفسيرًا للشعر الإيطالى على مستويات مختلفة. فكل تعليق من هذه التعليقات يقدم دعمًا للدعاوى المتعاطفة مع المصالح الأرستقراطية والأوتوقراطية والتوسعية لحزب الجبليين Ghibelline أو لأوليجاركية البندقية، كما أنَّ هذه التعليقات، كلا على حدة، تؤكد وجود علامة خاصة مع شخصية بترارك التاريخية، وهو الذى قضى أطول فترة من إقامته فى إيطاليا فى الأقاليم الشمالية، حيث التحق فى بادئ الأمر بخدمة آل فيسكونتى (١٣٥٣- ١٣٦١)، ثم انتقل إلى البندقية (١٣٦٢- ١٣٦٧)، واستقر به المقام فى بادوا وآركوا (١٣٦٨-١٣٧٣)؛ حيث منحه فرانشسكو دا كارارا Francesco da Carrara ضيعة.

وقد جمع أنطونيو دا تمبو Antonio da Tempo، أحد قضاة مدينة بادوا، وهو بالطبع ليس أنطونيو الشهير الذى وضع "عن الأشياء الشعبية"، العمل الذى ترك أثرًا كبيرًا فى عصره (١٣٣٢)، جمع أول تعليق شامل عن Rime sparse فى عشرينيات القرن الخامس عشر.[٣] وقد احتفى أنطونيو فى عمله الذى وجهه لـ "سنيور آلبرتو" Signor Alberto، "من عائلة سكاليجر Scaliger النبيلة بفيرونا، بسيرة بترارك بوصفه موظفًا مثاليًا ساند قضية الحكومة المركزية فى شمال إيطاليا، وقد وجَهت افتراضات مماثلة فرانشسكو فيليلفو Francesco Filelfo الذى عمل فى خدمة فيليبو ماريا فيسكونتى Filippo Maria Visconti فى ميلان. وقد رأى فيليلفيو فى نفسه عندما قبل

تكليف الدوق له لوضع شروح على النص فى منتصف الأربعينيات تجسيدًا لسيرة سلفه بترارك فى بلاط ميلان. وقد أهدى فيليلفيو تعليقه إلى "صاحب السمو الذى تشغله شئون الحكم والعديد من المهام العظام" غير أنّه لم يبلغ إلا القصيدة ١٣٦، وقد قصد بتعليقه هذا أن يدعم محاولة راعيه للحكم حيثما تستخدم لغة بترارك فى التخاطب – أى فى جميع أقاليم شمال إيطاليا.(٤) ولم يمر جيل واحد إلا واستكمل هرونيمو سكوارتسافيكو Hieronimo Squarzafico هذا التعليق ونشره جنبًا إلى جنب مع تعليقه فى البندقية عام ١٤٨٤،(٥) وقد ضُمّت التعليقات فى مجلد واحد بعد ١٥٠٣، الأمر الذى ساد معه تعليق أنتونيو – فيليلفيو – سكوارانتسافيكو كلما مثلت Rime sparse للطباعة لتقدم صورة بترارك بوصفه مناصرًا للملكية مع حزب الجبليين Ghibelline.

وقد تصدى بيترو بمبو لتغيير تلك الرؤية. فقد أشرف فى وقت مبكر من القرن على طبعة آلدين Aldine الأولى لمؤلَّف بترارك قضية اللغة الشعبية Cose volgari (١٥٠١) والتى جاءت خالية من الشروح، مدعيا أنّ النسخة التى نقل عنها هى النص الأخير للشاعر وهو النص الذى يحمل توقيع بترارك على بعض أجزائه (Vat. Lat. 3195). وقد كان بيمبو صديقًا لجيوليانو دى مديتشى Giuliano de' Medici وسكرتيرًا فيما بعد لاثنين من البابوات من آل مديتشى هما ليو العاشر Leo X وكليمنت السابع Clement VII، مما دعاه إلى وضع مؤلَّفه Prose della volgar lingua ليكون دفاعًا قويًا عن هيمنة فلورنسا الثقافية وشهادة للغة بترارك الأدبية التى تتسم بأعلى درجات الصنعة، والترويج لها كمثال يحتذيه شعراء الإيطالية فهى تعتمد على "الأسلوب الأفضل والأكثر جمالا فى نظر الجميع".(٦) ويستدعى طبيعة ذلك الأسلوب المركبة التى يندمج فيها آثار من لغة البروفنسال فى الجنوب الفرنسى Provençal، ولغة البلاط الصقلى، والتعبير اللاتينى، والكلمات القديمة، والكلمات المستحدثة، فى رأى بيمبو خطابًا مشاركًا للإرث الثقافى لآل مديتشى فى مواجهة

الصـراع المعاصـر للفـرق الإيطاليـة المختلفـة. وتعـد Gravità السِّـمة الأهـم لهـذا الأسلوب، إذ تضفى تلك المجموعات الاستراتيجية التى يطلق عليها بيمبو مسمى الأصوات الذكورية الحادة، تحديدًا واضحًا للأصوات التى تتسم بسمات "الأنوثة" الممتدة الرحبة، وهى تمثل "قوة غامضة يستقر بها المقام فى كل كلمة على حدة الأمر الذى يدفع القارئ إلى التسليم بما يقرأ".(٧) ويصف بيمبو تلك القوة مقتبسًا من القصيدة ٣٠٤ من بترارك بأنَّها "الأسلوب الناضج".(٨)

وفى عام ١٥٢٥ قدم آليساندرو فيلوتللو Alessandro Vellutello نموذجًا جديدًا للتعليق فى النسخة المعنونة Il Petrarcha (٩). ويتمثل إسهام فيلوتللو الأكبر فى إعادة تنظيم سلسلة القصائد "المبعثرة" ليكوِّن منها حكاية مترابطة بحيث تنطبق أحداثها الضمنية على الأحداث المعروفة فى حياة الشاعر. وقد أرسى فيلوتللو درايته بحياة بترارك على قراءة متأنية لمراسلات بترارك اللاتينية وعلى استنتاجات استخلصها من شعر بترارك اللاتينى والإيطالى، غير أنَّه يؤكد جدارته أيضًا بوصفه دارسًا للأخلاقيات الاجتماعية والسياسية والدينية والعاطفية فى آفينيون وفاوكلوز، بل وعلى معرفته كرسام للخرائط للمنطقة وما يجاورها. فهو الذى قدم خريطة طوبوغرافية رائعة لهذا الإقليم. وقد زار فيلوتللو الموقع وتحدث إلى سكانه مقتديًا فى ذلك بالإثنوجرافيين المجيدين لعملهم. وقد أظهرت شهادات هؤلاء السكان نتائج مدهشة.

تتعلق النتيجة الأولى بشخصية لورا Laura إذ تؤكد سجلات الأبرشية فى كابريير Cabrières أنَّه ليس فى الإمكان أن تكون هى "لوريت دى ساد" النبيلة التى بلغت سن الرشد عام ١٣٦٠، بل إنَّها الابنة غير المتزوجة (العزباء) للورد هنرى شياباو Henri Chiabau الذى فقد ثروته. كما أنَّ لقاءها مع بترارك لم يتم فى كنيسة سانتا شيارا Santa Chiara بأفينيون كما ادعى الشاعر، بل إنَّ هذا اللقاء تم فى إحدى مروج سورج Sorgue؛ حيث يتجه سكان فاوكلوز وكابريير فى رحلة دينية يوم الجمعة السابق على عيد القيامة، ويمضى فيلوتللو مدفوعًا بثقته فى كشفه عن الحقائق

التاريخية ليقدم ترتيبًا زمنيًا أكثر دقة وانضباطًا لقصة حب الشاعر للورا وأثرها على عمله فى السلك الدبلوماسى. ويضيف فيلوتيللو قسمًا ثالثًا لأشعار تخرج عن نطاق أشعار الحب إلى القسمين المعروفين: عن حياة لورا وعن وفاة لورا، ويضم هذا القسم الثالث الأنشودة الوطنية canzonc رقم ١٢٨ إيطاليا وطنى Italia mia كما يقدم قصائد عن الأسر البابلى للبابا فى أفينيون، ويضم قصائد أخرى تعكس قضايا سياسية وجدلية وشعرية.

وقد أصبحت طبعة فيلوتللو التى أُعيد طباعتها تسع وعشرين مرة أوسع النسخ انتشارًا فى القرن السادس عشر لنص Rime et trionfi، وعلى الرغم من أنَّ معلقين آخرين أعادوا فى طبعاتهم الترتيب التقليدى للقصائد فإنَّهم بذلوا عناية خاصة بالرد على تخمينات فيلوتللو أو نقدها أو تعديلها أو مراجعتها. ويعد سيلفانو دا فينافرو Sylvano da Venafro وجيوفانى أندريا جزوالدو Giovanni Andrea Gesualdo من نابولى Naples وبرناردينو دانيللو Bernardino Daniello من البندقية من بين هؤلاء المعلقين. وقد نشر سيلفانو وجزوالدو عملهما فى ١٥٣٣، وقد توجه سيلفانو بعمله إلى بنى وطنه، بينما اتجه جزوالدوا بعمله إلى دائرة أوسع من القراء. فمنذ وقوع نابولى فى عصره تحت حكم الإسبان منذ ١٥٠٣، فإنَّها جاهدت للحفاظ على شخصيتها الثقافية ذات الصلة ببلدان إيطاليا الأخرى. وينحى سيلفانو جانبًا التأكيد الحزبى الجيبلانى لبترارك Ghibelline الذى يرد عند أنطونيو دا تمبو وفيليلفو وسكوارتسافيكو، كما يرد فى جانب من عمل فيلوتللو وذلك بتسليطه الضوء على التمثيل الأولى للحب وسلوك المحبين الراقى عند بترارك: "إننى أكتب بصفة خاصة لإدخال السرور على نفوس السيدات اللاتى قد يرغبن فى تفهم أعمق للأمور التى كتب عنها بترارك".[١٠] ويقدم سيلفانو التحية للشاعر لتعبيره عن عاطفة الحب بالأسلوب الذى يليق بنبيل فى البلاط الكاسيتليونى، وذلك سياق الاحتفال بما يتسم به بترارك من شهامة وتدين وسمو أفلاطونى.

وتخضع حواشى جيزوالدو Gesualdo هذا الأسلوب لتحليل بلاغى مقتضب. ويبدو أنَّ جيزوالدو يشق طريقه عبر ما أُثير الجدل حوله من موضوعات بلاغية وشعرية فى أكاديمية نابولى فى عصره، وهو يقوم بعمله مسترشدًا بأستاذه ومعلمه الذى يمت إليه بصلة القرابة، ألا وهو أنطونيو سباستيانو مينترنو Antonio Sebastiano Minturno الذى أصدر بعد ذلك حوارًا كان له أبلغ الأثر على الأشكال الشعرية الإغريقية واللاتينية وعنوانه De poeta libri sex (١٥٥٩)، وقد أضاف إليه تطبيقًا على النماذج الشعرية فى فن الشعر L`arte poetica (١٥٦٣-١٥٦٤)، ويبدو أنَّ جيزوالدو يقدم عمله من خلال الجدل المثار حول البلاغة وفن الشعر، وهو الجدل الذى دار فى أكاديمية نابولى فى عصره[١١]؛ فهو يفحص الخطاب الأدبى والمجازى لكل قصيدة على حدة ويسجل المناظرات التى تدور حول التفسيرات المتعارضة. وهو يقدم آراءً مختلفة مصحوبة بتبريرات كل رأى منها، ويحث قراءه على تفسير المسائل وفقًا لمعتقداتهم الخاصة وخلافًا لغيره من المعلقين الذين يقترحون تصورًا واحدًا محدد الملامح فإنَّ جزوالدو يقدم العديد من التصورات. وكانت محصلة هذا الجهد ظهور أطول تعليق على عمل بترارك Rime e trionfi وأكثرها ثراء وتفصيلا فى القرن السادس عشر، وقد أعيد طباعة هذا التعليق بوصفه التعليق الثقة على هذه النصوص فى عامى ١٥٥٤و ١٥٨١.

وقد قدم برناردينو دانيللو Bernardino Daniello أحد الشبيبة المنتمين لدائرة بيمبو فى فينسيا تحليلا بلاغيًا منافسًا سلط فيه الأضواء على الكفاءة الأدبية. وقد نشر دانيللو عام ١٥٣٦ تجميعًا لأفكار شيشرون وهوراس La poetica عَرف فيه الشعر الغنائى بأنَّه صور كلامية تقدم صورًا ذات ظلال للحقيقة تكسوها اللغة المجازية.[١٢] ويحدد دانيللو فى تعليقه على Rime e trionfi (١٥٤١) موقع بترارك فى سياق غيره من المؤلفين سواء الكلاسيين منهم أم المعاصرين، فيقابل ما بين الشعر ومصادره، وما يشابهه، وما وُضِعَ محاكاةً له فيما بعد. ويقدم دانيللو على

إعادة تركيب شذرات من الماضى الكلاسى؛ ليوضح كيف دخل بترارك فى علاقة مشاركة ومنافسة مع فطاحل المؤلفين: إنَّنى لا أجد أنَّ شاعرنا بترارك يقل بأى حال من الأحوال عن بندار طيبة Theban Pindar أو هوارس الفينوزى Venusian Horace.(١٣) ويبدو بترارك من خلال هذه الإشارات والأصداء والإحالات الأدبية معاصرًا لفيرجيل وشيشرون وهوراس وأوفيد وأفلاطون وأرسطو ودانتى وتشينو دا بيستويا Cino da Pistoia، كما ينزله بيمبو وآريوستو منزلة النبوة، فهو لا يقتصر على إعادة تقديم الخطاب الأدبى الغربى قبل أوانه، وإنَّما هو ينقحه ويقدمه نموذجًا للأسلوب الإيطالى فى مستقبل الأيام.

غير أنَّ هناك ضربًا آخر من التعليقات يكشف مسحة من فكر الإصلاح الدينى، الأمر الذى يبدو معه بترارك نموذجًا للناقد البروتستانتى فى مواجهة بابوية آفينيون، والمنطق الإسكولائى ودراسات النصوص المقدسة التى لا ترقى للمستوى اللائق. وفى عام ١٥٣٢ أهدى فاوستو دا لونجيانو Fausto da Longiano شروحه على Rime sparse للكونت أوف مودينا Count of Modena، الذى كان يشجع الإصلاح اللوثرى فى تلك المدينة.(١٤) ويفسر فاوستو النص على أساس أنَّه دراما روحيه تتكشف فصولها فى بلاط القصور الأوروبية؛ حيث يواجه الشاعر المطامع والفساد والانحطاط فى جميع صوره من جانب القسس والباباوات والأمراء والسيدات الفضليات والعاهرات، بينما هو يتطلع إلى الوعد الإلهى المذكور فى الأناجيل والمتضمن فى تعاليم أوغسطين Augustine. ويوضح بترارك الذى يقدمه فاوستو، والذى يتصف بطبع عملى وإيمان عميق بعالم الألوهية، السبيل لحاشية البلاط فى القرن السادس عشر؛ كى يحققوا نجاحًا وازدهارًا فى هذا العالم دون أن يفقدوا أرواحهم بارتكاب الخطايا الدنسة.

وفى عام ١٥٤٨ أهدى أنطونيو بروتشيولى Antonio Brucioli طبعته التى ضمها تعليقاته من Rime sparse لابنة إركول الثانى Ercole II d´Este ورينيه أوف

فرانس Renée of France، التى كانت قد وفرت المأوى للمهرطقيّن كليمن مارو Clément Marot وجان كالفين Jean Calvin فى فيرارا فى ثلاثينيات القرن السادس عشر.(١٥) ويؤكد بروتشيولى مثله مثل فاوستو على أهمية أخلاق النبلاء وأساليب البلاط التى يدور حولها الفعل الأخلاقى لدى بترارك. كما أن بروتشيولى، مثله مثل فاوستو يزن حكم بترارك ضد المقتطفات من الكتاب المقدس التى تنطبق على مواقف بعينها، ويقدم بروتشيولى – وهو الذى مارس ترجمة العهدين القديم والجديد والتعليق عليهما – الكتاب المقدس كنص قائم على التناص، مبعدًا بذلك ما قام به المعلقون السابقون من إحالات للأدب الكلاسى والفلسفة كمعايير تفسيرية.

وقد قدم لودوفيكو كاستلفرتو Lodovico Castelvetro تعليقًا ثالثًا يحمل توجهات إصلاحية. وقد قام ابن أخيه باستخلاص التعليق من بين أوراقه ونشره بعد وفاة كاستلفرتو فى ١٥٨٢، وتؤكد الشروح أنَّ كتابات قدماء الإغريق والرومان كانت نماذج لشعر بترارك إلى جانب فقرات من المزامير وسفر الجامعة ونشيد الأنشاد والعهد الجديد وآباء الكنسية الأوائل.(١٦) ويتسم كاستلفرتو بكفاءة الدارس الكلاسى مثله مثل جيزوالدو ودانيللو، غير أنَّه يفوقهما فى معرفة الكتاب المقدس وكيف يتخلل الـRime sparse. وربما ثبت أن تسليطه الأضواء على الشوارد اللغوية على سبيل تصحيح نظريات بيمبو اللغوية فى كثير من الأحيان لم يكن ليثير اهتمام قرائه من غير الإيطاليين، غير أنَّ المدى الذى وصلت إليه خلاصته الجريئة عن المعانى الروحية والارتباطات العقلية جذبت بالفعل الأنظار إليه من خارج حدود إيطاليا.

وقد قدمت هذه الطبعات التى تضم تعليقات على النص أعمال بترارك للقراء الإيطاليين وغير الإيطاليين. ويمكننا أن نضيف إليها مجموعة كبيرة من الطبعات الأخرى تحوى شروحًا قصيرة على هامش المتن وإشارات تفسيرية. ومن بين هذه الطبقات نذكر الشروح التفسيرية لباولوس مانوتيوس Paulus Manutius والمطبوعات فى خمس طبعات صدرت فى آلدين Aldine منذ ١٥٣٣، وريماريو Rimario (١٥٣٩)

لفرانشسكو ألونو دا فيرارا Francesco Alunno da Ferrara (١٥٣٩)، والملاحظات المسروقة لفرانشسكو سانسوفينو Francesco Sansovino (١٥٤٦)، والمعجم المفهرس الموَسع لجيرولامو روشيللى Girolamo Ruscelli (١٥٥٤) ومعجم لودوفيكو دولتشى Lodovico Dolce (١٥٦٠). ويبدو أنَّ المراكز الإقليمية الإيطالية جميعها حاولت أن تنسب بترارك إليها. غير أنَّنا إذا افترضنا أنَّ شاعر آفينيون وفاوكلوز مواطن من ميلانو أو البندقية أو نابولى أو فلورنسا، فما الذى يمنع أن ينتسب أيضًا إلى بروفنسال أو فرنسا.

وفى عام ١٥٣٣ وافق تاريخ زواج هنرى الثانى Henri II قبل اعتلائه العرش من كاثرين دى مديتشى Catherine de' Medici (وهو الزواج الذى أثار توقعات بضم السلطة التى تتمتع بها الأسرة الإيطالية للشهرة والمكانة اللتين تتمتع بهما فرنسا)، أعلن موريس سكيف Maurice Scève أنَّه اكتشف قبر لورا، حبيبة بترارك، فى كنيسة سانتا كروتشى فى أفينيوس. وكذا أكد اكتشافه شخصية لورا التاريخية على أساس أنها لوريت دى صاد Laurette de Sade الأمر الذى يدحض حجج فيلوتللو، وقد عزز هذا الكشف سيطرة بترارك على الخيال الفرنسى. وقد نُشِر هذا الكشف للمرة الأولى فى مقدمة بتاريخ ٢٥ أغسطس ١٥٤٥، كتبها جان دى تورن Jean de Tournes لتتصدر طبعة Rime e trionfi الصادرة فى ليون. ويقدر تورن أنَّ الحدث "ينبغى" أن يُفحِم هؤلاء المعلقين الذين يكدون أذهانهم يومًا بعد يوم باحثين عن شخصية لورا.[١٧] وقد اتخذت موجة البتراركية فى فرنسا أشكالا عديدة منها أغانى وأشعار لمعاصرى سكيف من مدينة ليون مثل برنيت دى جيبيه Pernette du Guillet ولويز لابيه Louise Labé. ولم يقتصر التناول النسائى لبلاغة بترارك على عكس الصفات الجنسية للمحب وحبيبته، بل امتد هذا التناول ليقدم ضرورة ثقافية ونقدية جديدة. وتسجل السيدة التى تعهدت بنشر عمل دى جيبيه أنَّ نموذج الشاعر يجب أن يقدم الإلهام لأخواتها فى ليون ليحصلن على نصيبهن من المديح الوفير الذى نالته نساء

إيطاليا، بحيث بدت كتابات الكثيرين من الرجال الذين نالوا قسطًا من العلم باهتة بالمقارنة بكتاباتهن(١٨). وتدعو هذه المقدمة النساء لسلوك درب الأدب، كما تدعو رجال فرنسا ونساءها لتحدٍ يتمثل فى التفوق على نظرائهم من الإيطاليين فى مجالى العلم والبلاغة. وهكذا تحول النقد الأدبى إلى نقد ثقافى ودعوة سياسية.

وفى إسبانيا، قام مشروع لا يقل عن المشروع الفرنسى اهتدى به خوان بوسكان Juan Boscán فى مقدمته لعمله Obras الذى نشره فى مارس ١٥٤٣ فى برشلونة. ويستكمل تلك المجموعة التى جُمّعت قبيل وفاته ما أورده بوسكان من قصائد وأناشيد sonetos و canciones بإضافة أشعار أخرى لجارسيلاسو دى لاى فيجا Garcilaso de la Vega. ويدافع الشاعر فى مقدمته لمؤلفه libro segundo عن أعماله القشتالية التى حاكى فيها بترارك على أساس أنَّها تبشر بمستوى أدبى جديد للإمبراطورية الإسبانية على المستوى الدولى. وبينما أضحى بترارك أفضل نموذجًا، فإنَّه هو نفسه اقتفى أثر عدة نماذج منها الطروبادور البروفنسالى. ويمكن للشعراء الإسبان أن يعلنوا صلتهم بمرجعية تمت لهم بصلة القرابة. فبوسكان الذى ينتمى لعلية الطبقة الوسطى فى برشلونة والذى يتحدث لغة أهل قطلان ولغة أهل قشتالة بطلاقة يؤضح تأثير الطروبادور على شعر قشتالة وبصفة خاصة على أشعار أوسياس مارتش Ausias March: "فمن ضمن شعراء البروفنسال برز العديد من المؤلفين الممتازين، ويعد أوسياس مارتش واحدًا من أفضلهم".(١٩) وطبقًا لهذا المنطق فإن إنجاز بترارك يعد صدفة تاريخية. فمن كان له شرف الانحدار من سلالة الطروبادور سواء فى إسبانيا أو فرنسا أو قد أوتى الفرصة لتقديم إنجازات متشابهة، وعلى كل حال فأهل شبه جزيرة أيبيريا يمكنهم الآن التفوق على بترارك والارتقاء بلغتهم. وبما أنَّ مملكة قشتالة ينتظرها مستقبل زاهر، فإنَّ الإيطاليين الذين فقدوا تميزهم تساورهم بدون شك مشاعر الحقد تجاه إسبانيا. "فلعل الإيطاليين فى القريب يرفعون أصواتهم بالشكوى عندما يجدون أنَّ شعرهم المتميز قد انتقل إلى إسبانيا"(٢٠) وقد زادت شهرة

جراسيلاسكو بوصفه من رجال البلاط النبلاء وأبطال الحروب من مكانة شعره حتى إنَّها فاقت شعر بوسكان، وبالتالى زادت قيمة شعره بوصفه نموذجًا للأدب الإسبانى الناشئ. ولذلك فلم تمض بضعة عقود حتى استحقت أن تُدرج فى قائمة الآداب المعتمدة فى التعليقات التى كتبها البروسنسه El Brocense (١٥٧٤) وفرناندو دى هيريرا Fernando de Herrera (١٥٨٠).

وقد عدَّل التميز ما بين الطبقات الاجتماعية من تطور البترايكية بين النبلاء فى فرنسا. ففى منتصف القرن شهدت باريس صراعًا على السلطة ما بين فريقين من النبلاء، الأرستقراطية القديمة والطبقة الجديدة الصاعدة من البورجوازية بفضل الاجتهاد والتعليم والخدمة العامة. وترجع أصول الكثير من البلاغيين للطبقات المتواضعة، وقد استعرضوا مهاراتهم الشعرية كأسلوب للدعاية لقدراتهم اللغوية متطلعين للعمل مأجورين فى خدمة التاج. وجاء رد فعل الأرستقراطية بابتكارها لبرنامجها الخاص للتقدم الاجتماعى والثقافى. وقد دعا جواكيم دى بيلاى، وهو أحد أعضاء الأرستقراطية ممن لا يمتلكون أرضًا، دعا أبناء طبقته للسعى لاستعادة تأثيرهم وذلك باتباع ثقافة خاصة فى الكلاسيات. وهو يدفع فى مؤلفه دفاع ومقدمة عن اللغة الفرنسية(١٥٤٩) بأنَّ اللغات جميعها تتساوى فى قيمتها، وأنَّ الفرنسية الحديثة قادرة على التعبير عن الحكمة والحقيقة مثلها فى ذلك مثل اليونانية القديمة واللاتينية أو الإسبانية والإيطالية الحديثة. ويمكن للغة فرنسا الوطنية أن تتطور ويصبح تراثها الثقافى أكثر ثراء من خلال ترجمة Exogamic للأشكال الكلاسية والإيطالية: "فالاستعارة من اللغات الأجنبية ليست أمرًا شائنًا، بل إنَّه جدير بالحمد والثناء، فتنتقل الأفكار والكلمات وتصبح حصيلة للغتنا"(٢١) وبالطبع، فإنَّ دى بيلاى يسلط الضوء على المحاكاة الخلاقة وليس مجرد الترجمة، الأمر الذى يصبح معه نقل سمات أسلوب بترارك للأشكال اللغوية الشائعة فى البلاط الفرنسى وسائط للنبض الاجتماعى والسياسى، ولتطلع الأسرة الملكية الحاكمة وللتفوق القومى.

أما فى إنجلترا البروتستانتية فإنَّ نقد الشعر الغنائى وضمه للأدب الإنجليزى أخذ منحى أخلاقيًا، فقد طور سير فيليب سيدنى Sir Philip Sidney نظرية نقد الشعر وذلك فى مقاله دفاع عن الشعر (ألَّفه ١٥٨١) مستهدفًا إثبات أنَّ نموذج بترارك فى أحسن أحواله يقدم مثلا أخلاقيًا سلبيًا. وتحث مقالة سيدنى قراء الشعر على ممارسة ضغطًا نقديًا على معانى النص المحتملة، وذلك لاستكمال التفسيرات الناقصة وتصحيح الفاسد منها. ويجوز للقراء فى هذه الحالة أن يظهروا سلطة على النص تفوق سلطة كاتبه. أما الشاعر فإنَّه يؤدى بنا إلى الحقيقة لمجرد أنَّه "لا يثبت شيئًا ولذلك فإنَّه لا يكذب أبدًا".(٢٢) ومن جهة أخرى، يمكن للقارئ على الدوام أن يكشف إحدى الحقائق العملية وذلك بدحضه للخطأ، وهو يجتهد لا ليفهم " ما هو قائم أو ليس بقائم، وإنَّما ما يجب أن يكون وما يجب ألا يكون"(٢٣) حتى لو لم يضع المؤلف الحد الفاصل بينهما. ويقدم شعر الحب الذى نظمه بترارك مجالا مثاليًا للتجريب فيما يتصل بذلك التصوير. فالقراء الملتزمون سيتعرفون على "الخطيئة المسرفة والحب الشهوانى"، مسجلا فى أشعار العاطفة وسيوجهون النقد للصور الخيالية المبالغ فيها التى تدور حول الحب، والتى تُقدم فى صورة درامية فى تلك الأشعار وغيرها.(٢٤) فمثل ذلك الشعر "لا يلوث الخيال بتوافه الأمور" وإنَّما يدرب خيال القارئ على التعرف على الخطأ ومقاومة سوء استغلال الشعر.(٢٥)

ويعد توماس Nashe Thomas أول ناقد لمجموعة أشعار سيدنى أستروفل وستلا Astrophil and Stella، وقد التزم بتلك النصيحة فى رسالة المديح التى كتبها لتتصدر الطبعة المسروقة عام ١٥٩١، ففى مشهد يجمع المفضلين حيث يدخل أستروفيل فى عظمة وكبرياء، يصف توماس الحبكة بأنَّها "تراچيكوميديا للحب تجرى أحداثها تحت النجوم.. ويدور موضوعها حول العفة القاسية وتعنتها ومقدمتها حول الأمل وخاتمتها حول اليأس".(٢٦) وقد أعطى جيل من شعراء العصر الإليزابيثى المتأخر فى إنجلترا الفرصة لهذا النقد؛ كى يشكل نظرتهم لأحزان بترارك المسكينة التى انقضت وذهبت

بـلا رجعـة (أستروفيل وسـتلا، قصـيدة ١٥)، فحولـوا بـذلك النقد إلـى ممارسـة شـعرية والممارسة الشعرية إلى فن.

ترجمة: محمد غزلان

الهوامش

١- المعلومات الببليوغرافية متوافرة فى Mary Fowler and Morris Bishop, Catalogue of the Petrarch collection in the Cornell University Library, 2nd edn (Millwood, NJ: Kraus-Thomson, 1974); أما التعليقات ذات المنحى الأخلاقي فيمكن مراجعتها فى Thomas P. Roche, Jr., Petrarch and the English sonnet sequences (New York: AMS, 1989). ويقدم Gina Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo: studi sul commento umanistico-rinascimentale al 'Canzoniere'* (Padua: Antenore, 1992) عرضًا شاملاً؛ كذلك توجد معالجة مفصلة فى William J. Kennedy, *Authorizing Petrach* (Ithaca: Cornell University Press, 1994).

٢- طبعت هذه النصوص فى Angeol Solerti (ed.), *Le vite di Dante, Petrarca, e Bocaccio* (Milan: Francesco Vallardi, 1904-5); كما تتوافر ترجمات لبعضها فى D. Thompson and A. Nagel (ed.), *The three crowns of Florence* (New York: Harper and Row, 1972).

3- *Francisci Petrarcae ... la uita & il comentro supra li sonetti canzone & triumphi ... composto & compilato per il doctissimo iurista misser Antonio da Tempo*, 2 vols. (Venice : Domenico Siliprando, 1477), sig. AVIr. وانظر Carlo Dionisotti, 'Fortuna del Petrarca nel "400"', *Italia medioevale e umanistica* 17 (1974), 61-113

4- *Il comento deli sonneti et cançone del Petrarcha composto per messer Francesco Philelpho* (Bologna : Ugo Rugerius, 1476), sig. 2r وانظر Ezio Raimondi, 'Fancesco Filelfo interprete del Canzionere', *Studia petrarcheschi* 3 (1950), 143-64.

5- *Li canzoneti dello egregio poeta messer F. Petrarcha ... io Hyeronimo gli ho expositi* (Venice: Piero Cremoneso, 1484).

6- Pietro Bembo, *Prose e rime*, ed. C. Dionisotti, 2nd edn (Turin: Unione Typografico- Editrice Torinese, 1966), p. 176.

7- *Ibid.*, p. 174

8- *Ibid.*, p. 168

9- *Le volgari opere del Petrarcha con la espositione di Alessandro Vellutello da Lucca* (Venice : Fratelli da Sabbio, 1525).

10- *Il Petrarca col commento di m. Sylvano da Venaphro* (Naples : Antonio Iouino and Matthio Canzer, 1533), sig. +iiii^r

11- *Il Petrarcha colla spositione di misser Giovanni Andrea Gesualdo (Venice: Fratelli da Sabbio, 1533);* Antonio Sebastiano Minturno, *De poeta (1559; facs. reprint Munich:W. Fink, 1970, ed. B. Fabian), and L'arte poetica (1564; facs. reprint Munich: W. Fink,1971, ed. B. Fabian):* ويمكن الاطلاع على ترجمة جزء من العمل فى Allan Gilbert, *Literary criticism from Plato to Dryden (Detroit: Wayne State University Press, 1962), pp. 274–303.*

12- *La poetica* (1536); facs. Reprint Munich: W. Fink, 1968, ed. B. Fabian), p. 25.

13- *Sonetti, canzoni, e triomphi di messer Francesco Petrarcha con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca (Venice: Giovannantonio de Nicolini da Sabbio, 1541), sig. *iiir.* وراجع أيضًا *Ezio Raimondi, 'Bernardino Daniello e le varianti petrarcheschi', Studi petrarcheschi 5(1952), 95–130.*

14- *Il Petrarcha col commento di M. Sebastiano Fausto di Longiano* (Venice: Francesco di Alessandro Bindoni, 1532).

15- *Sonneti, canzoni, et triomphi di M. Francesco con breue dichiaratione, & annotatione di Antonio Brucioli* (Venice : Alessandro Brucioli, 1548).

16- *Le rime del Petrarca breuemente sposte per Lodouico Casteluetro* (Basle : Pietro de Sedabonis, 1582). See Ezio Raimondi, 'Gli scrupoli di un filologo : Ludovico Castelvetro e il Petrarca', *Studi petrarcheschi* 5 (1952), 131-210

17- *Il Petrarca* (Lyons: Jean de Tournes, 1545), sig. *3^r وانظر William J. Kennedy, 'The unbound turns of Maurice Scève', in *Creative imitation*, ed. D. Quint *et al.* (Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1922), pp. 67-88.

18- Pernette du Guillet, *Rymes*, ed. V. Graham (Geneva : Droz, 1968) pp. 3-4

19- Juan Boscán, Las obras, ed. W. I. Knapp (Madrid: Murillo, 1875), p. 171. See Ignacio Navarrete, Orphans of Petrarch (Berkeley: University of California Press, 1994).

20- Boscán, Las obras, p. 172.

21- Joachim du Bellay, La deFence et illustration de la langue françoyse, ed. H. Chamard (Paris: Didier, 1961), section 1.8,p.17. For an English translation see The defence and
illustration of the French language, trans. G. M. Turquet (London: J. M. Dent, 1939), p. 40. See Thomas M. Greene, The light in Troy (New Haven: Yale University Press, 1982), pp. 220–41; Margaret Ferguson, Trials of desire (New Haven: Yale University Press, 1983), pp. 18–53; and Glyn P. Norton, The ideology and language of translation in Renaissance France and their humanist antecedents (Geneva: Droz, 1984), pp. 290–302.

22- Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten (Oxford: Clarendon Press, 1973), p. 102. See Roche, Petrarch, pp. 193–242.

23- Miscellaneous prose, p. 102.

24- Ibid., p. 103.

25- Ibid., p. 104.

26- Syr P.S. his Astrophel and Stella (1591; facs. reprint Menston: Scolar Press, 1970),sig. aiii[r].

(١١)

الترجمة فى عصر النهضة

من إيطاليا إلى فرنسا

فاليرى ورث – ستايليانو

كانت سعادة بترارك Petrarch غامرة عندما اكتشف فى عام ١٣٤٥ فى مدينة فيرونا مخطوطًا لرسائل شيشرون "المفقودة" وهى Epistulae ad Atticum و ad Quintum fratrem و ad Brutum (٦-١٨).[1] وبدا الأمر وكأن التوصل لهذه المراسلات يعد بمثابة دعوة لبترارك؛ كى يستمتع بدرجة أعلى من القرب مع ذلك المؤلف الكلاسى. وقد عبر بترارك عن فرحته هذه فى خطاب وجهه لشيشرون نفسه، ويجسد ما قام به بترارك من كتابة لذلك الخطاب رغبة الإنسانيين الملحة التى لا تقتصر على استعادة الماضى الكلاسى فحسب، وإنَّما تسعى أيضًا لبدء حوار مع من ينال إعجابهم من المؤلفين الكلاسيين. وقد كانت إعادة اكتشاف المخطوطات الإغريقية واللاتينية مرحلة أولية فى النقل والترجمة أدت إلى سعى فقهاء اللغة للتوصل إلى أكثر النصوص المراجعة دقة، الأمر الذى أدى بدوره إلى قيام عمليات التعليق؛ حيث سعى كل باحث إلى تفسير تلك الأعمال تفسيرًا جديدًا. وقد زاد الإنسانيون فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر فى إيطاليا مجموعة النصوص الكلاسية المتاحة فى الغرب زيادة كبيرة، وقد أعاد بترارك وبودجيو Poggio فيما

بينهما حوالى نصف أعمال شيشرون الباقية حتى الآن، وعثر بوكاسيو على أجزاء مهمة من Tacitus فى مونت كاسينو، وأنشأ سالوتاتى Salutati مكتبة خاصة فى فلورنسا تحوى حوالى ٨٠٠ عمل كلاسى جعلها متاحة للشعراء، كما أعطى دفعة قوية لبحث الإنسانيين الدائب عن المخطوطات فى الشرق عندما استضاف الباحث مانيويل كريسولوراس Manuel Chrysoloras من القسطنطية لتدريس الإغريقية.(٢) ومع توافر النصوص الجديدة، والنسخ الجديدة لأعمال معروفة من قبل، سرعان ما احتلت الترجمة مكانة مهمة فى عملية النقل التى انكب عليها الباحثون؛ ليترجموا النصوص الإغريقية إلى اللاتينية أولا، ثم من اللاتينية إلى اللغات الوطنية فى أوروبا. وفى تعليق على مراجعة قام بها صديق لسالوتاتى للنسخة اللاتينية للإلياذة فى عام ١٣٩٢، كان سالوتاتى أحد الإنسانيين الذين أشادوا بدور المترجم الإبداعى، ويقول فى تعليقه إنَّ استعادة المترجم لنص العمل وروحه استدعى قيامه "بتقديم نسيج أكثر مدعاة للسرور فى نفس القارئ".(٣) وقد استقرت هذه القضية فى صميم فكر عصر النهضة لا فى مجال الترجمة فحسب، وإنَّما فيما يتصل بصدور أى عمل يحاكى الأعمال الكلاسية، فكيف يتسنى للمترجم/ المحاكى أن يستعيد القوة الكاملة للنموذج الأول، وإلى أى مدى يلعب دور المفسر للقوى المؤثرة فى العمل فضلا عن مادته؟

كما نسب أول مقال متخصص فى الترجمة فى عصر النهضة دورًا إبداعيًا للمترجم، وهو مقال De interpretatione recta لمؤلفه ليوناردو برونى Leonardo Bruni (حوالى ١٤٦٢). وقد قبل برونى ضرورة إحلال النص الأصلى ليتسنى استعادته على أكمل وجه من خلال دراسة مستفيضة لفقه اللغة وجميع الأساليب البلاغية المعبرة، وبهذا المنهج وحده يستطيع المترجم أن ينقل الأثر المحدد الذى قصد إليه المؤلف، وقد وضع موقف برونى هذا مسئولية كبرى على المترجم غير أنَّه سما به إلى مكانة عالية. وعندما يحتل مترجمو النصوص المقدسة هذه المكانة فإنَّ الأمر يصبح موضع جدل بصفة خاصة. ويرى جيانوتسو مانتينى Giannozzo

Manetti فى مؤلَّفه عن الترجمة القويمة De interpretatione recta (والذى يورده متضمنًا فى عمله المعنوَن Apologeticus والذى يتناول ترجمة Psalter؛ أى سفر المزامير) أنَّ الترجمة الأقرب للكتاب المقدس يجب أن تستهدف إعادة صياغة معنى الأصل ونسيجه وقوته المؤثرة.(٤)، وتقضى وجهة النظر هذه ألا يقف المترجم أمام خيار تقديم المعنى على حساب الكلمة أو العكس، بل إنَّ المترجم ملتزم باستعادة المعنى والكلمة كليهما فى اللغة المترجم إليها، وتتشابه هذه الرؤية والاتجاه الفكرى الذى تقوم عليه ترجمة لوثر التى أثارت جدلا كبيرًا للآية ٢٨ من الإصحاح الثالث للرسالة إلى أهل رومية Romans 3:28 فى طبعة العهد الجديد (١٥٢٢): فالإنسان مبرر "بالإيمان وحده" كترجمة لـ per fidem allein durch den glauben وفى Sendbrief vom Dolmetschen يدافع لوثر عن إضافة كلمة "وحده" allein لتماشيها مع المعنى المضمر للقديس بولس ولاستخدام اللغة الألمانية.(٥) ولا شك أنَّ هذه الحالة الخاصة محملة معقدات عقائدية، غير أنَّ قول لوثر فى موقف المترجم يعد أساسًا للاستقلالية والمسئولية الإبداعية التى تنسب للمترجم، كما يعد تطورًا منطقيًا للاتجاه النظرى الذى مضى فيه الإنسانيون الإيطاليون فى القرن السابق.

غير أن فرنسا فى القرن السادس عشر قد شهدت مناظرات حول الترجمة جرت بنشاط كبير؛ إذ إنَّ نقل النصوص الكلاسية شجعت البحث فى أوضاع جميع أشكال الكتابات القائمة على المحاكاة.(٦) وللوهلة الأولى يبدو من المستغرب ظهور كتاب واحد فى فرنسا مكرسًا لنظرية الترجمة وحدها، وهو كتاب ألفه إتيان دوليه Étienne Dolet وعنوانه أسلوب الترجمة الجيدة من لغة إلى أخرى La manière de bien traduire d'une langue en autre (١٥٤٠) وهو عمل شديد القِصر.(٧) غير أننا سنرى أنَّ عادة ما يدخل الخطاب حول الترجمة فى إطار مناقشات أكثر عمومًا حول البلاغة وفن الشعر، وقد تصور دوليه – الإنسانى الفرنسى – الترجمة، مثله فى ذلك مثل برونى الذى لا يذكره إطلاقًا على الرغم من أنه قرأه، فى الأغلب الأعم، فى

إطار الجدل حول البلاغة، وقصد أن تكون مقالته عن الترجمة واحدة من تسع مقالات ليستكمل بها مشروعه الطموح الذى لم يُستكمل الخطباء الفرنسيون Orateur françoys.[٨]

ويصف دوليه خمس "قواعد" ينبغى للمترجم المثالى أن يتبعها: الفهم الكامل للنص الأصلى، والتمكن التام من اللغتين، والتحرر من الترجمة الحرفية التى تستبدل كلمة بكلمة، والتجنب الحذر للكلمات المستحدثة، واحترام التناغم الناتج عن مراعاة الإيقاع البلاغى، وملاحظة الإيقاعات البلاغية.[٩] وتهدف هذه القواعد لإنتاج ترجمة تجمع ما بين الأمانة فى نقل المعنى من النص الأصلى (وهو هدف عالم اللغة ذى الاتجاه الإنسانى)، والتعبير الجميل فى اللغة المترجم إليها (المعيار البلاغى) وتتسم تلك النصائح بالعمومية (فلا يقدم دوليه سوى مثلا واحدًا) وسهولة إثارة الجدل والمعارضة حولها على نحو لا يبدو أن دوليه بنبرته الواثقة العالية قد توقعه. وفى هذا المقام، يجدر بنا أن نوضح الاختلافات بين مقالة دوليه ومقالة لم يكتب لها الشهرة لباحث إنجليزى هو لورنس همفرى Lawrence Humphrey وعنوانها Interpretatio linguarum وتقدم هذه المقالة مثالا فريدًا لمؤلف عصر النهضة الواثق أنَّ أسلوبًا واحدًا مبسَّطًا للترجمة يمكن وصفه وصفًا تفصيليًا. فكما أوضح نورتن فإنَّ همفرى يرى أنَّ كل خطوة من عملية الترجمة يمكن التخطيط لها Ramist-inspired diagramma [١٠] بحيث تقدم "حلا " أوحد لمهمة المترجم. غير أنَّ دوليه لا يتعامل مع دقائق عمل المترجم، فمنظوره ينصب على القضية الأشمل التى تدعم صحة منهج إعادة الصياغة، وهو المدخل الذى يضع الترجمة فى مجال المحاكاة ويحررها من القيود النابعة من "الاتجاه للترجمة الحرفية" لدى بعض الكُتَّاب.[١١]

وعلى الرغم من أن دوليه لا يذكر أى مراجع كلاسية صراحة، فإنَّ قواعده تعد صدى للمواضع الكلاسية الأساسية لفن الترجمة، وهى تعد امتدادًا للجدل الذى بدأه الإنسانيون الإيطاليون فى القرن الخامس عشر[١٢] ؛حيث خضعت إشارات

شيشرون وكوينتيليان وهوراس للتمحيص، وحيث أُستعين بهوارس على الأخص للترجيح التبادلى لكلٍ من الجانبين اللذين يناديان بموقف حرفى من الترجمة أو موقف يعتمد على إعادة الصياغة.(١٣) وقد أثارت نصيحة هوراس فيما يتصل بحدود المحاكاة الحرفية لمن يتطلع أن يكون شاعرًا شروحًا متضاربة عند نزعها من سياقها وتطبيقها على الأعمال المترجمة: nec verbo verbum curabis reddere fidus/interpres : "إذا لم تسع لترجمة كلمة بكلمة كمترجم حرفى" (فن الشعر ١٣٣). وقد استخدم أنصار نقل المعنى بإعادة صياغته مؤلَّف شيشرون De optimo genere oratorum؛ لأنَّه يزعم أنَّه ترجم أعمال آسشينيز Aeschines وديموستينيز Demosthenes لا كمترجم وإنَّما كخطيب وهو يوجه الخطباء إلى "عدم ضرورة الالتزام بالترجمة الحرفية "(١٤) وهو التوجيه الذى ينقله دوليه بدقة فى قاعدته الثالثة. ويرى دوليه الترجمة من موقعها فى السياق البلاغى الذى يخضع للتراث الكلاسى(١٥)، وهو يتفق مع برونى في رأيه هذا، بوصفها عملا من أعمال المحاكاة المصنوعة. فإذا ما عرفنا أن دوليه قد ساند الطرف الشيشرونى بحماسة فى مناظرة اللاتينية الجديدة فى ثلاثينيات القرن السادس عشر، فإنَّ إعلانه ليقينه الراسخ فى قيام النقل translatio بدوره ما بين اللغات والنصوص والثقافات يبعث على الاهتمام.

وقد أُعيد طبع مقالة دوليه حوالى عشر مرات بحلول ١٥٥٠– ١٥٥١، وبعد هذا التاريخ شغلت الملاحظات النثرية حول الترجمة مجالات جديدة فهى نهاية الجزء الأول من "دفاعه" Deffence امتدح دى بيلاى مشروع دوليه القادم Orateur françoys، غير أنهً ينحى جانبًا حاجات الخطيب الناشئ، وهو يزعم أنَّ دوليه قد تناولها ولذلك فهو يمضى ليسلط الضوء على الشاعر الناشئ.(١٦) وهكذا، فإنَّ قضايا الترجمة احتلت موقعًا فى إطار تراث فن الشعر لهوراس. ويشترك دوليه ودى بيلاى فى رؤيتهما للغة الفرنسية كوسيلة لمجد الوطن، تتحقق كامل طاقاتها فى تدبر علاقتها بأصولها الكلاسية. غير أنَّ الأمر لم يعد مقصورًا على مسألة الخلاف بين

المنهج الحرفى ومنهج نقل المعنى فى الترجمة، وإنَّما انصب الاهتمام فى "الدفاع" على ماهية المحاكاة فى الكتابة. فإذا ما أردنا تبسيط المسألة فإنَّنا نتساءل عن موقف الترجمة فى الساحة المقدسة. ويتناول منظرو الشعر البارزون فى منتصف القرن السادس عشر كلٌ على حدة هذه المسألة. وقد كان جواب سبييه Sebillet فى عام ١٥٤٨ بالإيجاب "فما الترجمة إلا محاكاة ".(١٧) ولم يكن دى بيلاى ليقبل بالتنازل عن تحقيق انتصارًا سهلا على خصمه، ولذا فإنَّه يعلن تحديه فى عنوان الفصل الخامس من الباب الأول من "دفاعه": "الترجمة لاتكفى لإضفاء الكمال على الصفة الفرنسية". وهو يقدم الترجمة كضرب منحط من المحاكاة عاجز عن نقل اللغة الوطنية للمكانة التى يحتلها العمل الكلاسى الأصلى. وهو لا يجادل فى قيمة الترجمة، غير أنَّ ما تُرجم لا يحقق الجمع ما بين المحاكاة والمدخلات الأصلية التى آمن دى بيلاى باستقرارها فى صلب كل شعر عظيم. أما بيلتييه دى مان Peletier du Mans فإنَّه يسلك سبيلا وسطًا فيقر باحترامه للترجمة كوسيلة من وسائل المحاكاة، غير أنَّه يشير ضمنًا إلى احتمال قيام عقبات فى أثناء الممارسة ناتجة عن أخطاء المترجمين والخلافات الطبيعية بين اللغات (أى، غياب المترادفات الكاملة) تحول دول التوصل إلى ترجمة كاملة.(١٨) ومن الأهمية بمكان ملاحظة الثقة النسبية التى تصحب تعبير بيلتييه عن إمكانيات اللغة الوطنية؛ إذ إنهُ سبق وأن أكد فى المقدمة التى كتبها لترجمته لفن الشعر لهوارس فى ١٥٤١ أنَّ اللغة الفرنسية لا تزال فى حاجة إلى التهذيب، كى تنطلق إمكاناتها (وما الترجمة إلا إحدى الوسائل المتاحة لتحقيق هذا الهدف). ولعل ما يشير إلى استقرار الترجمات وشعر ما بعد البلياد post-Pléiade فى مكانة جديرة بالاحترام. إنَّه بحلول العام الذى نشر فيه رونسار Abbregé de l'art poëtique لم تعد مسألة العلاقة ما بين الترجمة وأشكال المحاكاة الأخرى موضع نقاش؛ فنجد أنَّ مؤلف Art poétique فاكلان دى لا فرزناى Vauquelin de

la Fresnay ينتقل بسلاسة من توجيهات هوارس حول المحاكاة إلى تقديره الإيجابى الخاص للترجمات الفرنسية الحديثة.[١٩]

وتستخلص هذه الأعمال النظرية المناهج الأساسية لنقل النصوص الكلاسية وترجمتها بما يتفق وخصائص عصر النهضة بفرنسا، ويقف جنبًا إلى جنب مع هذه الأعمال مصدر آخر يتسم بالثراء، ألا وهو مقدمات الأعمال المترجمة. وبالطبع يجب التعامل مع مثل هذه النصوص بتحفظ ينبع من أنَّها دائمًا ما تمثل دفاعًا لأداء مكتمل ومنفرد قام به المترجم. غير أنَّه فى ذلك العصر وتلك الأمة، اللذين شهدا زيادة مذهلة فى الأعمال التى تُرجمت والتى أُعيدت ترجمتها إلى اللغة الوطنية،[٢٠] تقدم المقدمات سلسلة من شذرات الخطاب عندئذ، ومما يزيد من قيمتها أنَّ الكثير من مترجمى عصر النهضة كانوا أيضًا فى فترات مختلفة من تاريخهم أدباء من كلا الجنسين، يقدمون عملهم فى سياق أدبى يحتفى بالمحاكاة بوصفها أداة رئيسية، وبالتالى فإنَّهم يتدبرون أمر العلاقة ما بين الترجمة وأشكال الكتابة الأخرى.[٢١] ومن الأهمية بمكان أن نلاحظ أنَّه بينما ظلت العديد من روايات العصر الوسيط للكلاسيات مجهولة المؤلف، فإنَّ أغلبية ما نُشر منها فى فرنسا فى عصر النهضة تضع اسم مترجميها فى موقع الصدارة.

ونجد صدى النقاط المحورية فى عرض دوليه وسيبييه ودى بيلاى، وبيلتييه دى مان، كما نجد تطويرًا لها فى الكثير من المقدمات التى حررها آخرون، وعلى الأخص دور المترجم باعتباره مفسرا ومحاكيا، والقلق تجاه قدرة اللغات الوطنية على الوقوف على قدم المساواة مع ما تتسم به اللاتينية أو الإغريقية من ثراء. ويؤكد مترجمو عصر النهضة مرارًا وتكرارًا، مثلهم فى ذلك مثل من سبقوهم فى العصر الوسيط، على الفائدة الأخلاقية للنص. غير أنَّه بحلول النصف الثانى من القرن السادس عشر قد يتجهون للتخفيف من حدة موقعهم وفقًا لمقولة هوارس " لقد أرضى

الجميع من مزجَ الفائدة باللذة"[٢٢] ويؤكد آميو Amyot، على نحو متوقع، فى مقدمته لعمل بترارك Lives أنَّ قراءة التاريخ " تجمع على أفضل وجه اللذة والنفع"[٢٣]، كما أنَّ الإنسانيين توافرت لهم الدراية بالكنوز الثقافية التى كشفوا عنها النقاب فى أثناء عملهم الذى يستهدف نشرها بين العامة.[٢٤] ومنذ ثلاثينيات القرن السادس عشر تحرص الكثير من المقدمات على استخدام استعارة الكنز المدفون الذى جرت استعادته، لكى تصور الوعى بإسهام الإنسانيين فى تقديم إرث أدبى للكافة[٢٥]، غير أنَّ جهد الترجمة خضع لرؤية لا تزال تتنامى مؤداها أنَّه جهد ثقيل ولا يحمل فى طياته ما يجلب الشكر للقائم عليه، وهو موقع أو موقف يمكن تلخيصه فى عبارة: "عمل يفتقد إلى المجد"[٢٦]؛ لذلك فإنَّ المترجمين يستخدمون مقدماتهم للدفاع عن فعل الترجمة نفسه، كما أنَّهم يدافعون ضمنًا عن موقعهم كمؤلفين مرتبطين بالمحاكاة الدقيقة. ويمكننا الإشارة إلى مقال ذهب صاحبه– دى بيلاى – بعيدًا فى دعواه ذات الحدين وذلك فى مقدمة روايته للجزء الأول من الإنيادة: "لقد تحوَّلتُ لتقصى أثر الكتَّاب الكلاسيين، وهو عمل يتطلب جهدًا شاقًا لا عقلا يتلقى الإلهام"[٢٧] وهو فى استخدامه لكلمة "الجهد الجاد" labeur قد لا يشير إلى الوحى المستمد من النصوص الأصلية، غير أنَّ المصطلح يطالب القارئ باحترام التزام المترجم وجهوده.

كما يتضمن مصطلح labeur الدراسة الجادة التى يقوم بها المترجم أو ما فهمه دوليه، وبرونى من قبله، على أنهَّ إتقان للغتين المترجم منها والمترجم إليها، وها هنا يكمن الاختلاف الرئيسى ما بين نظريات ممارسات عصر النهضة والعصر الوسيط تجاه الترجمة؛ فمترجمو القرن السادس عشر المتأثرون بميل الإنسانيين الأوائل لفقه اللغة يهتمون فى أغلب الأحوال بتقديم أدلة على أمانة ترجماتهم ودقتها. وقد واجهت remaniement النثرية لفيرجيل، وهى أقرب ما تكون للرواية وقد ظهرت دون اسم المؤلف فى ١٤٨٣، تحديًا فى عام ١٥٠٩ بنشر ترجمة أوكتافيان دى

سانت جيليه Octavien de Saint-Gelais الشعرية بعد وفاته، وذلك بهدف "ترجمة هذا الكتاب من لغته اللاتينية الراقية حرفيًا وبما أمكن من دقة".(٢٨). كما أنَّ كتاب الشعراء المقدس Bible des poetes (وهو ترجمة نثرية واسعة الانتشار لمسخ الكائنات Metamorphoses، مصحوبة بتعليق مستفيض عن المغزى الأخلاقى والرمزى للعمل)، وكان قد انتقل من القرن الخامس عشر، لم يُعاد نشره بحكاياته الرمزية بعد ١٥٣١، بل نُشرت ترجمات شعرية دقيقة لأجزاء من مسخ الكائنات أو للعمل كله ما بين ١٥٣٢ و١٥٥٧ لكليمان مارو Clément Marot ولبارتلمى آنو Barthélemy Aneau ولفرنسوا هابير François Habert.(٢٩) فهل كان هؤلاء المترجمون متحمسين "للاتجاه الحرفى" إذن؟ ليس بالضرورة؛ إذ اتفق معظم المترجمين على منح النص الأصلى اهتمامًا بالغًا فى صورته الكلية وفى تفاصيله. وقد جاء ذلك بناء على التعريف النحوى للمدخل اللغوى أو الإنسانى الذى تعود أصوله لإيطاليا فى القرن الخامس عشر. ويقصد أوكتفيان بترجمة النص "كلمة بكلمة" مجرد محاولته عادة أن يقدم تفسيرًا بلغته الوطنية لكل كلمة وردت فى نص فيرجيل، غير أنَّ ذلك المنهج لم يتطلب التناظر المباشر بين كلمات النص الأصلى والنص المترجم على مستوى الكلمة والتركيب. وحتى فى كتب الإرشادات حيث تُقدم الجداول الخاصة بالتراكيب الفرنسية واللاتينية لتدعم ذلك الوهم بوجود تناظر كامل بين اللغتين، فإنَّ المؤلفين لابد وأن يقرُّوا بوجود خلاف ما بين النحو الفرنسى والنحو اللاتينى إذا ما وضعا موضع المقارنة.(٣٠) وبالمثل فإنَّ ظهور نص الترجمات على شكل ثنائى يجمع بين الأصل والترجمة قد يشير إلى ترجمة حرفية مقارنة(٣١)، غير أنَّ القارئ لا بد وأن يلحظ اختلاف النسب ما بين النصين اللاتينى والفرنسى. ويندر وجود من يلتزم بالحرفية الخالصة بين المنظرين، وهم من يسعون إلى المقارنة الدقيقة فى حدود الإمكان لنقطة التلاقى اللغوى prelapsarian، بل إنَّهم أكثر ندرة بين ممارسى فن الترجمة، ويعد آنو Aneau استثناء من القاعدة يلفت الأنظار، فهو يقدم الشرح التالى فى مقدمته

لطبعة الجزء الثالث من مسخ الكائنات (١٥٥٦): "وهكذا ترجمت تلك الأسماء المضارعة مستخدمًا أسماء فرنسية بقدر ما أوتيت من دقة مستعينًا بالتفسير والتأليف والتعادل، والاستيلاء"(٣٢)، غير أنَّ ما يقوله يتضمن الاعتراف بأنَّ على المترجم أن يلتمس الوسائل لمد الجسور فوق الخلافات غير المرغوب فيها فى النظامين اللغويين. وهو يثير أمرًا مشابهًا فى مقدمته لترجمة لشيشرون قدمها قبل ذلك؛ حيث يشير إلى الترتيب الأدنى فى المرتبة (المصنوع) للكلمات اللاتينية باعتباره عنصرًا يضطر المترجم إلى إعادة بنائه وفقًا للمعايير (الطبيعية) للغة الفرنسية.(٣٣)

فإذا ما استبعدنا الكتب الإرشادية للمدارس، فإننا نجد أن مدرسة نقل المعنى يتعزز موقفها فى فرنسا منذ خمسينيات القرن السادس عشر، وهو اتجاه يتفق وانبعاث الاهتمام بالبلاغة الكلاسية.(٣٤) فإذا كان التطابق الكامل بين اللغتين هدفًا هو أقرب إلى الاستحالة، يمكن للمترجم أن يقدم عوضًا عنه رواية باللغة الوطنية تتسم بالدقة اللغوية، وتهدف إلى الحفاظ على حيوية الأصل وثرائه وتوازنه وذلك من خلال مهاراته الإبداعية. وهكذا فإنَّ الترجمة تحوى بالضرورة عوامل الشد والجذب القائمة فى غيرها من الكتابات التى تعتمد على المحاكاة ولا نستثنى من ذلك الحضور الطيفى للنص الأصلى.(٣٥) ويجيد أنتوان ماكو Antoine Macault تقديم تلك المشكلة فى ترجمته لإحدى خطب شيشرون من خلال تشبيه يلفت الأنظار، فهو يرى أنَّ صلة ترجمته الفرنسية بالنص الأصلى توازى صلة النص اللاتينى بإلقاء شيشرون الأصلى له؛ ففى كلا الحالتين يقدم النص المترجم والنص اللاتينى إعادة صياغة تشبه النموذج غير أنَّ كلا منهما يعتمد على أسلوب مغاير.(٣٦) غير أنّه، مثلما يحدث فى كثير من الأحيان، فإنَّ ما يدعو للقلق قد يتحول لصالح المتحدث، فيجذب المترجم انتباه قرائه إلى إنجازه فى الوقت الذى يؤكد فيه على استحالة الترجمة الحرفية، بينما يمضى فى إعادة صياغة ما يتصف به النموذج الأصلى من قوة مؤثرة فى الشكل الفرنسى الجديد. وتشير بعض المقدمات بصفة خاصة إلى التحدى الذى

يمثله نقل أسلوب العمل الأصلى إلى اللغة الوطنية، حتى فى حالة اتباع المترجم لوسائل بديلة لتنقل المعنى). ونرى أبرز الأمثلة حين ينشر المترجم ترجماته عن أعمال لمؤلفيْن كلاسيين أو ثلاثة وذلك بالتحديد لتسليط الضوء على السمات الأسلوبية الخاصة بكل مؤلف. وتقدم ترجمة Papon لخطب شيشرون (١٥٥٤) و Demonthenes منافسة بلاغية ما بين أعظم الخطباء الرومان والإغريق[٣٧] وقد أجريت باللغة الوطنية! ويؤكد بليز دى فينيير Blaise de Vigenère فى ترجمته لشيشرون وسيزر Caesar وتاكيتوس Tacitus والتى نشرت معًا فى ١٥٧٥ على التقابل ما بين الأساليب الثلاثة، وينقل الاهتمام من نقل المادة إلى نقل الأسلوب. ويوضح هذه الثقة فى قدرة اللغة الوطنية على نقل جوهر النص الكلاسى الخطواتُ الواسعة التى قطعتها نظرية الترجمة وممارساتها فى فرنسا على مدى ثلاثة أرباع القرن.

ويعد الأمل فى إنطاق الموضوعات الكلاسية بالفرنسية إحدى النماذج المتكررة بين المترجمين منذ ثلاثينيات القرن السادس عشر وما تلاها، وتعد إحدى أمثلة المفاجآت الساخرة لتطور الذوق الأدبى فى القرن السابع عشر عامة عدم الرغبة فى الاقتصار على إنطاق شيشرون أو هومر بالفرنسية، وإنما استخدام لغة الرجل الفاضل المعاصر honnête homme فقد توارى الاهتمام اللغوى بالدقة؛ ليتسع المجال للحاجة لإثارة اللذة (التى تفضل تقديم التوجيه والإرشاد) فى نفوس القراء الذين يعلنون عداءهم لكل ما يشى بالتقعر، وقد أصبحت الترجمات الحرفية استثناء من القاعدة العامة لا نلقاها إلا لمامًا، واستقر الدفاع الوحيد عن هذه الترجمات استقرارًا مناسبًا باستخدام اللغة اللاتينية[٣٨] وهى لغة لا يقربها الرجل الفاضل المحترِم لذاته، فما بالك بالسيدة الفضلى. وتعد ترجمة مدام داسييه Dacier النثرية لهومر والتى ذاع صيتها فى نهاية القرن السادس عشر أكثر جدارة باحتلال موقعها؛ لأنها تهدف إلى تقديم نص هومر الأصلى إلى القارئ على نحو يسهل معه تعرفه عليه، كما أنَّ شهرة ذلك

العمل ترجع إلى أنَّ مترجمته امرأة تتميز بثقافة رفيعة فى الإغريقية واللاتينية. غير أنَّه مثل ما أوضح تسوير Zuber، فإنَّ تأثير الخائنات الجميلات belles infidèles كان مسيطرًا[٣٩]؛ إذ لم تعد النصوص الكلاسية summum تتطلب حشد قدرات اللغات الوطنية لإنتاج نظير لها، بل إنَّها صارت تدعو المترجم لتقديمها فى صورة أفضل بلغة الوطن المعاصرة. ويعد موقف Perrot d' Ablancourt نموذجًا لما شاع فى عصره وقد حوت ترجمته للوسيان Lucian (١٦٦٤) دفاعًا لم يقتصر على التصرف فى الكلمات، وإنَّما تعدى ذلك للتصرف فى معنى الأصل: "وإنَّنا لنرى أيضًا أنَّه مثلما نتمنى غياب بعض السمات فى الوجه الجميل، فإنَّ هناك عبارات صاغها أفضل المؤلفين تحتاج إلى بعض اللمسات أو التخفيف من وقعها، وخاصة وإنَّ جدواها يقتصر على بعث اللذة فى النفوس.. ولذلك فإننى لا ألتزم دائمًا بكلمات المؤلف أو أفكاره، بل إننى ألتزم بهدفه فأنظم مادته بأسلوبنا ومنهجنا". وهو يقر بعد بضع جمل بأن "الأمر على هذه الصورة لا يكون ترجمة حقة بل هو يفضل الترجمة". ويعد الموقف الذى تبناه مناقضًا تمامًا للدقة اللغوية، التى سيطرت على مواقف الإنسانيين الإيطاليين ثم الفرنسيين تجاه الترجمة، وهو يقدم إجابة مختلفة لقضية مألوفة ألا وهى تحديد العلاقة بين الترجمة والمحاكاة والقيم النسبية التى يختص بها كل منهما.

ترجمة: محمد غزلان

الهوامش

١- انظر R. Pfeiffer, *History of classical scholarship from 1300 to 1850* (Oxford : Clarendon Press, 1976), pp. 9-10

٢- انظر R. R. Bolgar, *The classical heritage and its beneficiaries* (1954; reprint New York: Harper and Row, 1964); Pfeiffer, *History of classical scholarship.*

٣- راجع التحليل فى Glyn P. Norton, *The ideology and language of translation in Renaissance France and their humanist antecedents* (Geneva: Droz, 1984), p. 37

٤- *Ibid.*, pp. 44-54

٥- راجع مناقشة أكثر تفصيلاً فى G. P. Norton, 'Literary translation in the continuum of Renaissance thought: a conceptual overview,' in *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforshung*, ed. H. Kittel and A. Frank (Berlin: Erich Schmidt, 1988), pp. 1-15.

٦- انظر T. Cave, *The cornucopian text: problems of writing in the French Renaissance* (Oxford: Clarendon Press, 1979)

٧- *La maniere de bien traduire d'une langue en aultre, d'avantaige de la punctuation de la langue françoyse, plus des accents d'ycelle* (Lyons : Étienne Dolet, 1540)

٨- G. P. Norton, 'Translation theory in Renaissance France: Étienne Dolet and the rhetorical tradition', *Renaissance and Reformation* 10 (1974), 1-13; and *The ideology and language of translation*, pp. 103-10, 203-17; and V. Worth, *Practising translation in Renaissance France: the example of Étienne Dolet* (Oxford: Clarendon Press, 1988), pp. 49-60

٩- Dolet, *La maniere*, p. 13.

١٠- Norton, *The ideology and language of translation*, p. 12.

١١- Norton, 'Translation theory', p. 33.

١٢- انظر G. P. Norton, 'Humanist foundations of translation theory (1400-1450): a study in the dynamics of word'. *Canadian review of comparative literature* 8.2 (1981), 173-203.

١٣- يحلل نورتون التفسيرات المتضاربة لهذه الـ *loci* فى *The ideology and language of translation*, pp. 57-110

١٤- Cicero, *De optimo genere* V.14.

١٥- قارن أيضًا ملاحظات كوينتليان من ملاحظات حول دور الترجمة فى تدريب الخطيب: *Institutio oratoria* X.V

١٦- J. du Bellay, *La deffence et illustration de la langue françoyse* (Paris : A. l'Angelier, 1549), I.xii.

١٧- T. Sebillet, *Art poétique françois* (Paris : G. Corrozet, 1548).

١٨- "إنَّ أصدق صور المحاكاة هى الترجمة: فالمترجم لا يرتبط بإبداع غيره فحسب وإنَّما يرتبط بما طُبِع عليه غيره وشكل بلاغته بقدر استطاعته، وبقدر ما تسمح به اللغة المنقول إليها" J. Peletier du Mans, *L'Art poëtique* (Lyons: J. de Tournes et G. Gazeau, 1555; Paris: Belles Lettres, 1930; ed. A. Boulanger), p. 105.

١٩- *Art poétique*, I.949-98, in *Les diverses poésies du sieur de la Fresnaie, Vauquelin* (Caen : C. Macé, 1605).

٢٠- لا توجد بيبلوجرافيا شاملة إلى يومنا هذا لأعمال الترجمة الصادرة فى القرن السادس عشر، غير أنَّ الطبعات المتاحة فى مكتبات باريس تعطى بعض الإشارات لحجم هذه الأعمال ومداها. انظر P. Chavy, *Traducteurs d'autrefois. Moyen Age et Renaissance, Dictionnaire des traducteurs et de la littérature traduite en ancien et moyen français* (842-1600), 2 vols. (Paris and Geneva : Champion-Slatkine, 1988).

٢١- علـى سـبيل المثـال نسـخة Clément Marot للكتـاب الأول مـن Ovid, *Metamorphoses*، وترجمـة Du Bellay لأجزاء مـن الإنيـادة، و الجهد الوفى الذى بذلـه مونتينى لفرنسة عمل Roman Sibiuda, الذى يفتقد إلى الحيوية *Theologia naturalis*

٢٢- Horace, *Ars poetica* 343

٢٣- *Les vies des homes illustres grecs et romains, comparées l'une avec l'autre par Plutarque de Cherone* (Paris : Michel de Vascosan, 1559).

٢٤- تشبه الشروح والملاحق الخاصـة ببعض الأعمال المترجمـة موسـوعة فـى الثقافـة الكلاسية، ومثال ذلك ما ترجمه.

25- Jean Colin : Cicero, *De amicitia* (1537) و *De legibus* و *Somnium Scipionis* (1541)

26- L. Guillerm, Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540 (Paris: Atelier National.Reproduction des Thèses, 1988), صفحة ٤٥٨

27- *Ibid.*, p. 371.

28- *Deux livres de l'Eneide de Vergile* (Paris : F. Morel, 1561) p. 2.

29- *Les Eneydes de Virgille* (Paris : A. Vérard, 1509), fol.Aii[v]

٣٠- انظر A. Moss, *Ovid in Renaissance France* (London: The Warburg Institute, 1982), and G. Amielle, *Les traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide* (Paris: Jean Touzot, 1989).

٣١- انظر على سبيل المثال Robert Estienne, *La manière de tourner en langue françoise les verbes actifz, passifz, gerundifz, supins et participles* (Paris: R. Estienne, 1532).

٣٢- على سبيل المثال، ترجمة Louis des Masures للإنيادة *Aeneid, L'Eneide de Virgile* (Lyons: Jan de Tournes, 1560).

٣٣- تمهيد *Trois premiers livres de la Metamorphose* (Lyons: M. Bonhomme, 1556).

٣٤- خطاب تمهيدى مؤجه إلى Mellin de Saint-Gelais فى *Oraison ou epistre de M. Tulle Ciceron a Octave* (Lyons: P. de Tours, 1542).

٣٥- توضح الملاحظات الهامشية المتزايدة فى الأعمال المترجمة من حوالى عام ١٥٤٠ نقاطًا ذات أهمية بلاغية، ومثال ذلك ترجمة Claude Chaudière لـ Cicero's first *Verrine oration* فى ١٥٥١

٣٦- يصف Chaudière فى تمهيده لترجمته *Verrine oration* الأولى النص الفرنسى بأنّه مجرد "ظل" لشيشرونخطاب تمهيدى لـ Cardinal de Lorraine ورد فى طبعة Antoine Macault لـ Cicero, *Pro Marcello* (Paris: A. Augereau, 1534)

٣٧- تحمل الترجمة عنوان: *Rapport des deux princes d'eloquence, grecque, et latine, Demosthene et Cicero, à la traduction d'aucunes de leurs Philippicques* (Lyons: M. Roy et L. Pesnot, 1554).

٣٨- فيما يتصل بعمل هيويه، أسقف افرانش، انظر F. Hennebert, *Histoire des traductions françaises d'auteurs grecs et latins, pendant le XVI^e et le XVII^e siècles* (1861; reprint Amsterdam: B. R. Grüner, 1968), pp. 178-9.

39- Roger Zuber, *Les 'belles infidèles' et la formation du goût classique* (Paris : Armand Colin, 1969).

(١٢)

الابتكار

أوليريتش لانجر

يشير مصطلح الإبداع فى عصر النهضة الأوروبية للكثير من المعانى التى يقيم العديد منها أسس النظرية الشعرية والنقد الأدبى: فهى تعنى "الاستكشاف" و"الكشف" و"القدرة على الاستكشاف"، كما أنَّها تعنى "ما اكتشف بالفعل". وهو مصطلح أقرب ما يكون إلى "الخيال" و"الذكاء"، وإذا ما فحصناه من منطلق إيجابى أو سلبى فإنه أسلوب فنى أو وسيلة فنية "artifice"، ويسيطر معنى inventio على مفهوم إبداع الشعري فى النظرية البلاغية اللاتينية أساسًا، وتناظر كلمة inventio كاسم الفعل invenire (بمعنى يجد ويكتشف ويصادف فى سعيه).[١] وفى المقالات البلاغية نجد فى الكثير من الأحيان أنَّ كلمة reperire (يعثر على من يكتشف) أو excogitare (يفكر أن يصل عن طريق الفكر) يحلان محل invenire. ويقدم شيشرون العرض الأكثر سلاسة لعملية الكشف، التى يستند إليها التأليف البلاغى فى De partitione oratoria (وخاصة ١,٣ – ٢,٥)؛ فالخطيب يستمد "قوّته" من مصدرين: أولا: الأشياء (وهى ما يشير إليه الحديث أى مادته التى تشمل الأفكار والحقائق)، وثانيًا: الأسلوب (وهى الكلمات المنتقاة لنقل مادة العمل). ويسبق التوصل إلى مادة العمل التوصل إلى الكلمات، وعلى الرغم من أن inventio تستخدم فى بعض الأحيان على نحو عام لكلا المصدرين، فإنَّ inventio بوجه عام تقتصر على

المادة لا الكلمات التى تلقى عناية فى مجال البلاغة elocutio[٢]، فعندما يكتب الخطيب خطابه يستحوذ على تفكيره هدف أو قصد (إما غير محدود وذلك فى مجال البحث العام أو خاص causa) فإذا ما أراد تحقيق ذلك الهدف فإن الخطيب يجب أن يجد المادة التى تقنع من يستمعون إليه (أى يستثير حرفيًا فى من يوَد أن يحثهم الإيمان، أو الثقة، أو اليقين fides) ويحرك وجدان مستمعيه، وضروب "الأشياء" التى يجدها الخطيب هى الحجج [argumenta] التى توجد فى "مواطِن" [loci]. والحجة هى "شيء محتمل نجده" يستهدف إثارة الثقة أو اليقين فى المستمعين. وفى مقالاته الأخرى، ينوّع شيشرون مصطلحاته بعض الشيء فيعرّف الإبداع بأنَّه اكتشاف المادة الحقيقية أو المشابهة للحقيقة [rerum verarum aut veri similum] وهو ما يجعل الغاية محتملة أو معقولة.[٣] ويعد تصنيف المادة المختارة لإقناع المستمعين وتحريك وجدانهم وذلك بتقديم causa على نحو معقول فى مجال فن "الموضوعات" topics (مشتقة من الكلمة الإغريقية topos بمعنى مكان). ويتعين علينا تمييز Topica "فن الاكتشاف" [ars inveniendi] من dialectica، "علم إصدار الأحكام" [الصلاحية] scientia iudicandi. ويتناول شيشرون مقتديًا بأرسطو الموضوعات بالدراسة فى De inventione وTopica، وعلى الرغم من أنَّ شيشرون يميز بينهما فى Topica (1.6-8)، فإنَّ كوينتيليان يشير فى (3.3.1-10) Institutio oratoria إلى أنَّه فى بعض الأحيان يُدرس الإبداع وإصدار الأحكام معًا فى نظرية البلاغة.

ونجد فى كتاب توماس ويلسون Thomas Wilson فن البلاغة The arte of rhetorique (1553) تعريفًا نموذجيًا مكثفًا للإبداع: "اكتشاف المواد المناسبة، التى يُطلق عليها الإبداع فى غير ذلك المقام، هو البحث عن الأشياء الحقيقية أو الأشياء المحتملة، والتى قد تقدم موضوعًا على نحو معقول وتجعله يبدو محتملا".[٤] ويشير ويلسن إلى "مواطن المنطق" بوصفها مصدر المادة الحقيقية. وتتشابه لغة الإبداع الشعري فى أغلب الأحوال. ويسلط توركاتو تاسو Torquato Tasso الضوء بدرجة

أكبر على تميز العمل نفسه الذى أبدعه الشاعر: فالشاعر يبدأ "باختيار مادة تسمح باستقبال الشكل المميز التى يسعى الشاعر من خلال مهارته لبثه فيها".(٥)

والإبداع بمعنى الكشف عن المادة، يعد بصفه عامة، ولكن ليس دائمًا، على مستوى من الأهمية يفوق اختيار الكلمات التى يزدان بها الموضوع،(٦) إذ يؤكد منظرو عصر النهضة، مقتفين فى ذلك قول هوارس: "الكلمات تتوالى طوعًا عندما يوجد الموضوع" (فن الشعر ٣١١)، وتقييم شيشرون للإبداع بوصفه أهم مكونات البلاغة جميعًا (De inventione ١،٧،٩) يجعلهم يؤكدون على أهمية الإبداع فى عملية الخلق الشعرى. ويشبه جياسون دينوريس Giason Denores فى تعليقه على فن الشعر لهوراس (١٥٥٣) الإبداع بروح الشعر. ويرى جيوفامباتيستا جيرالدى سينتيو Giovambattista Giraldi Cintio أننا يمكن أن نقارن القصيدة بجسم الإنسان، فالمادة هى العظام التى تضم اللحم، وأول ما يفكر فيه الشاعر هو اختيار الموضوع مشتق من الإبداع Discorso... intorno al comporre dei romanzi,1554. بل إنَّ المبالغة تصل بآلساندرو ليوناردى للارتقاء بشأن الإبداع ليصبح بداية التأليف الشعرى وأساسه؛ لأنه مشتق من أنبل الأسباب (أولا من شعر البديهة، وهى هبة من الطبيعة، ثم من القراءة والمشاهدة والسماع وأخيرًا من لغة الفن الذى يبدى لنا اللياقة والتناسب".(٧) ويشّبه بير دى رونسار Pierre de Ronsard الإبداع بأنّه "الأم لكل الموجودات، فالطبع (ويتضمن ذلك جوانب التأليف البلاغى الأخرى) يتبع الإبداع مثلما يتيح الظل صاحبه (Abbregé de l'Art poëtique françois, 1565).(٨) وبالنسبة للودفيكو كاستلفرتو Lodovico Castelverto يتمثل جوهر الشاعر فى الإبداع، فبدونه لا يكون شاعرًا،(٩) ويرى سير فيليب سيدنى Sir Philip Sidney أنَّ قوة الإبداع لدى الشاعر هى مصدر تفوقه على الفلاسفة والنحاة ومن شابههم (An apology for poetry 1595). وعلى الرغم من أنَّ الارتباط الذى اقترحه سيدنى ما بين الإبداع

والخيال الخلاق يتخطى حدود المعنى البلاغى لكلمة inventio، فإننا نجد فى معادلته صدى لـ vis oratoris لشيشرون.

وحتى إذا كانت مناقشة المفهوم ومصطلح "الإبداع" مقصورة على سياق بلاغى وشعرى، فإنَّ الارتباطات بمجالات أخرى فى نظرية الشعر فى عصر النهضة تبدو واضحة فإذا ما ابتعدنا بعض الشىء عن تشبيه الشاعر بالخطيب، فإنَّ الشاعر يجد موضوعات فى بطون دواوين الشعراء السابقين أو فى المادة التاريخية أو فى الطبيعة، ويستعين فى ذلك بذكائه أو بقدرته التخيلية. وقد يعثر على مادة حقيقية أو يصطنع مادة خاصة به. ويقول تاسو إنَّ المادة التى يمكن أن نطلق عليها للتيسير كلمة "حجة" إما مصطنعة وعندئذ يبدو أن الشاعر يلعب دورًا لا يقتصر على الاختيار وإنما يتعداه للإبداع أو الاقتباس من التاريخ.(١٠)

وقد نصح هوارس شعراء اللاتين باختيار المادة مما عالجه الإغريق من قبل بدلا من اختيار أشياء لم يسبق معرفتها أو دار حديث بشأنها (فن الشعر لهوراس ١٢٨-١٣٠) على الرغم من أنه يعترف بأن الشعراء اللاتين قد أجادوا عندما اختاروا موضوعات محلية (٢٨٥-٢٩١). ويبدو أن الاستبعاد المتفق عليه بصفة عامة لكل ما هو جديد، أى للموضوعات غير المعروفة، مرتبط بالحاجة لتقديم مادة " تتناسب" ومتلقيها وهم لا يستجيبون لمادة أجنبية تمامًا عن ذاكراتهم الحضارية(١١)". وبالمثل فإنَّ فى عصر النهضة دارت الكثير من المناقشات حول الجدل ما بين المادة المحلية والمادة الأجنبية، وما بين الموضوعات الإغريقية واللاتينية، وتلك التى تتبع من الماضى القريب سواء فى العصر الوسيط أو الماضى الأسطورى القديم فى بلاد تقع خارج النطاق الرومانى، ويتبع Marco Girolamo Vida النموذج السائد فينصح من يتطلعون لقول الشعر " بتعلم الإبداع من غيرهم"(١٢) ثم إنَّه يضع خطة متدرجة للإبداع الشعرى: فالشاعر يستقى مادته من ممالك آخايا وآرجوس، ثم ينقلها إلى المجال اللاتينى ليعود بالغنيمة إلى "وطنه". وتعد رحلة فيرجل الملحمية نموذجًا لاستعادة

موضوعات شعرية لها وزنها. ومع ذلك، فإنّ لكل نوع أدبى مصادره التى يستمد منها مادته. ويقدم Bernardino Daniello فى La poetica تصنيفًا عمليًا: فشعراء المآسى يختارون موت الملوك العظماء وخراب الإمبراطوريات العظيمة، وشعراء الملاحم البطولية يختارون الأعمال المتميزة للأباطرة وغيرهم من الرجال المحاربين المبرزين، أما الشعراء الغنائيون فإنّهم يتناولون تمجيد الآلهة والبشر، ومشاغل الحب لدى الشباب، والألعاب، والمآدب والاحتفالات ومنهم من يستغرق فى الدموع والبؤس والرثاء، ومنهم من يصف الخيام والغابات وقطعان الماشية والأكواخ.[١٣]

كما يستخدم شاعر عصر النهضة موضوعات محلية: فسجلات التاريخ القديمة تزود الشاعر بحجج أقرب إلى الحقيقة و(ليست بالضرورة حقيقية)[١٤]. وبصفة عامة، فإن الرومانسيات وشعر العصر الوسيط يمكن أن تستخدم لتدريب الشاعر على الإبداع وإصدار الأحكام.[١٥] ويمتدح Guillaume des Autelz "الإبداع" البادى فى رومانس الوردة Romance of the rose فى Replique... aux furieuses defences de Louis Meigret (١٥٥١) فى سياق انتقاده لمدرسة البلياد Pléiade، لإسرافها فى تقليد النماذج الإيطالية والكلاسية. وهناك من يوصى باتخاذ موضوعات مسيحية (انظر Lorenzo Gambara ومؤلّفه Tractatio de perfectae poëseos ratione، وطوماسو كامبينللا Tommaso Campanella فى Poetica (المؤلف حوالى ١٥٩٦)، وVauquelin de la Fresnaye فى L'art poétique françois (١٦٠٥) وكنتيجة لذلك فإننا نشهد تأليف شعر ملحمى مسيحى مثل عمل تاسو Gerusalemme liberata (١٥٨٠) وعمل Jean Chapelain: La pucelle ou la France délivrée(١٦٥٦)، غير أنّ هناك اتجاهًا يجعل من الأدب الإغريقى واللاتينى أهم وأثرى مصدرين لمادة الأدب. أما توصل الشعراء الآخرين لمادة أعمالهم فإنها أقرب ما تكون إلى السرقة. ويؤكد لودوفيكو كاستلفرتو ذلك الرأى ويهاجم سرقات شعراء مثل: Petrarch وBoccaccio وAriosto وحتى فيرجيل (Poetica d'Aristotele 3.7). وقد تعرض

فيرجيل أيضًا للهجوم من قبل Sperone Speroni فى مؤلفه Discorsi sopra Virgilio المؤلَّف عامى (١٥٦٣-١٥٦٤) فهو يرى أنَّه لم يؤلف شيئًا؛ لأنَّه يستعير حبكاته وترتيب أعماله من هومر. ويستخدم التمييز ما بين المحاكاة ومجرد الترجمة للتمييز ما بين الإبداع والسرقة، غير أنَّ الأمر ليس بمثل هذه السهولة عندما يتعلق بالممارسة الشعرية، إذ إنَّ الكثير من الشعراء لا يستنكفون من ترجمة شعر القدماء حرفيًّا واستخدام شذرات مترجمة منها فى أعمالهم.

وتعد الطبيعة مصدرًا آخر لمادة الأدب، ويقصد بالطبيعة العالم بنواحيه المادية والروحية على وجه التقريب. وفى هذا المجال يصبح معنى الابتكار أقرب "للقدرة على التمثيل عبر المحاكاة" و"الخيال"، وهو معنى قد يكون مشتقًا من المصادر الإغريقية، مثل فن الشعر لأرسطو (وخاصة 1448b5-23) وعلى نحو سلبى من جمهورية أفلاطون (10.600e-6010b). وإننا نجد أنَّ ما كان قابل للمناقشة، بصفة خاصة، منضويًا تحت مجال الإبداع البلاغى، يحل محله فى بعض الأحيان مناقشة "الخيال" الشعرى وتفسيره من منطلق المحاكاة[١٦]، وذلك بتأثير نظرية الشعر الأرسطية التى قدمها Julius Caesar Scaliger؛ فالشاعر يجد عبر ذكائه أو ingegno أو génie أو esprit، أو خياله مادته وأشكاله الخيالية التى تحاكى الطبيعة حتى ولو لم يكن لها وجود فى الطبيعة؛ فالشاعر يقيم ما يشبه العالم البديل غير أنه عالم أشبه بالعالم الحقيقى. وينافس إثارة اللذة " الحث" كهدف رئيسى للإبداع. حتى إنَّنا نجد بين من يفترض أنَّهم نقاد عقلانيون فى القرن السابع عشر أن الإلحاح على دور العقل والحس السليم لا يقلل من شأن إغراء اللذة، وذلك من خلال الإبداع الذكى. "يكمن السر فى المقام الأول فى إثارة اللذة وتحريك المشاعر فالإبداع يعيد توزيع القوى والوسائل التى قد تفرض علىَّ القيود" على حد قول Nicolas Boileau فيما قاله لشباب الشعراء فى مؤلَّفه فن الشعر (١٦٧٤)[١٧]. ويقدم Sidney فى دفاعه عن الشعر، وذلك فى الفترة التى تسبق القرن السابع عشر وصفًا للإبداع يفوق غيره فى لجوئه إلى المبالغة لتقديم

الإبداع بوصفه خيالا شبه ابتكارى:" فالشاعر وحده.. الذى يسمو بقوة إبداعه، ينتج طبيعة أخرى فيجعل الأشياء أفضل مما تقدمه الطبيعة أو يصبح مجددًا فيقدم ما لا تقدمه الطبيعة وذلك مثل الأبطال، وأنصاف الآلهة، والسيكلوب العملاق ذو العين الواحدة، وحيوان الهولة Chimeras، وآلهة الانتقام وما شابه ذلك، فهو يساير الطبيعة غير أنه لا يتقيد بما تقدمه بحساب من عطايا، بل إنَّه يتنقل حرًّا لايقيده سوى أفق ذكائه"[١٨]. ويرى سيدنى أنَّ الخيال الشعرى يسمح بالإتقان القائم على محاكاة الواقع، وفى ذلك تحية وإجلال لعمل الخالق. ويمكننا أن نجد اتجاهات مشابهة فى مؤلف سكاليجر Poetices libri septem (١٥٦١) وذلك عندما يناقش الاختلاف ما بين المؤرخ والشاعر (I.I)، وفى مؤلَّف جورج باتنهام George Puttenham فن الشعر الإنجليزى (١٥٨٩، I.I) وبين منظرى القرن السادس عشر المتأخرين فى إيطاليا مثل ليوناردو سالفياتى Lionardo Salviati فى تعليقه على فن الشعرلأرسطو (الذى ألفه ما بين ١٥٧٦ - ١٥٨٦) ونجد صلة أكثر توازنًا بين الإبداع والخيال فى الأسس التى قامت عليها النظرية الشعرية لمن سبقه من الفرنسيين. ويؤكد توماس سيبيه Thomas Sebillet أنَّ "أولى سمات الإبداع مشتقة من رقى الذكاء وحكمته".[١٩] ويقول رونسار بأسلوبه الذى يتميز بقدر أكبر من التفصيل: "ما الإبداع إلا الموهبة الطبيعية الجيدة لخيال يستوعب الأفكار وهيئة الأشياء التى تقع فى نطاقه، سواء أكانت سماوية أو أرضية، حسية أو جامدة، وذلك كى تقدمها أو تصفها أو تحاكيها Abbregé de l'Art poëtique francois)[٢٠] وتتمثل الأهداف المشروعة للإبداع فيما هو قائم أو ما يمكن أن يكون أو ما اعتبره القدماء حقيقيًا. ويتسم رونسار بحذر يفوق حذر سيدنى، فهو يدين الإبداع الخيالى والحزين "بوصفه مريضًا ومتوحشًا (وهو يشير إلى أريوستو فى محل آخر بوصفه مبدعًا من ذلك النوع)، ويقتفى الشاعر الفرنسى فى نقده الحاد اللاذع أثر من سبقوه: هوارس الأقل حدة فى (فن الشعر ١-١١) والمعلقين الإنسانيين على عمل هوارس، بدءًا من كريستوفورو لاندينو Christoforo Landino (فى طبعته لعمل

هوارس أوبرا ١٤٨٢). ويبدو أن الإجماع العام استقر على استحالة إبداع الجديد أى استحالة " تصوره" أو "تخيله "؛ إذ إنَّ "كل ما يقال قد قيل من قبل" (وهى عبارة قالها تيرانس Terence يكثر الاستشهاد بها".[٢١] ومع ذلك فبينما يصدق ذلك على مادة الشعر وعلى العناصر المحددة للقصيدة فإن ذلك لا يصدق على العمل المؤلف بأكمله.[٢٢] ويزعم تاسو أن القصيدة تعد "جديدة" إذا حوت معالجة جديدة للصراعات وحلولها وأجزائها، بينما لا تكون القصيدة جديدة إذا ما كانت شخصياتها وحجمها "مصطنعة" أى اختلقها الشاعر ولا تتسم صراعاتها وحلولها بالجدة.[٢٣] ولا تزال درجة مشابهة الحقيقة أو حقيقة الإبداع الشعرى مسألة جدل طوال القرن السادس عشر، وهو جدل يتضمن التمييز ما بين المؤرخ والشاعر ومسئولية الشاعر الحديث تجاه نقل الحقيقة المسيحية.

ونلحظ فى القرن السابع عشر فى بعض الدوائر اهتمامًا متزايدًا بـingenium، بوصفها القدرة على معالجة اللغة بأسلوب تتبع منه العلاقات الجديدة بين الموجودات فى العالم. وينحى هذا الاهتمام جانبًا بؤرة الإبداع من الكشف عن الأشياء أو المادة إلى البحث عن الكلمات وخاصة الاستعارات. ويمثل بلتازار جراسيان Baltasar Gracián، فى مؤلَّفه (Agudeza y arte de ingenio 1642) وامانيويل تيسورو Emanuele Tesauro فى مؤلَّفه(Il cannocchiale aristotelico 1670) كلاهما هذه النقلة.

وفيما يتصل بالآراء التى تدور حول المحاكاة والبلاغة فى مجال الإبداع الشعرى، وما يدور فى المناظرات حول الجدَّة والمحاكاة، تسلط النظرية الشعرية فى عصر النهضة الضوء على إبداع كلمات جديدة (صياغتها) وعلى الرغم من أن هذا النوع الإبداعى فى مجال نظرية البلاغة يندرج تحت مفهوم الفصاحة، فإنَّ صياغة كلمات جديدة فى عصر النهضة اكتسب قيمة مستقلة بوصفها إثراء للغة الوطنية.

وقد كان هوارس(Ars poetica 48-53) وشيشرون (De finibus 48-53) قد سمحا باستخدام كلمات جديدة للإشارة إلى موجودات جديدة. وتتصل قضية إبداع الكلمات بالجدل الحاد حول مدى قبول المحاكاة الحرفية لأسلوب شيشرون اللاتينى فى أوائل القرن السادس عشر، غير أنَّ مناقشة هذا الأمر شغلت بصفة خاصة المدافعين عن اللغات الوطنية. ففى مؤلَّف كاستيليونى Castiglione: Libro del cortegiano (١٥٨٢) نجد تشجيعًا على صياغة كلمات جديدة ما دامت اشتقت هذه الكلمات من اللاتينية.[٢٤] (1034) ويُضمِّن يواكيم دى بيلاى Joachim du Bellay فى برنامجه الخاص بإثراء اللغة الفرنسية فصلا عن صياغة الكلمات "فى إبداع الكلمات وبعض المسائل الأخرى التى يتعين على الشاعر الفرنسي مراعاتها"[٢٥]، غير أنَّ تلك الكلمات الجديدة يجب أن تتم صياغتها بالقياس analogy ووقعها على الأذن المدرَّبة". وتقع ضمن الخيارات المتاحة المصطلحات الفنية، والمقابل لأسماء الأعلام القديمة فى النغة الوطنية، والكلمات الوطنية القديمة وفى هذا الصدد يعد الإنشاء البلاغى نموذجًا للإبداع اللفظى الذى أصبح مسئولية الشاعر الذى يستخدم لغته الوطنية، والذى أصبح له دور مشارك فى البرنامج القومى أو السياسى العام المتصل بصفة خاصة بالشعر الملحمى عصر النهضة.

غير أن إبداع المادة هو الأساس الذى قامت عليه طموحات الشعر الملحمى، فإنيادة فيرجيل صارت نموذجًا لشعراء عصر النهضة ويعود ذلك فى أحد جوانبه إلى أنَّ فيرجيل جاء متأخرًا عن هومر، الأمر الذى ضمن للمحاكاة دورًا حيويًا فى تأليفه الملحمى. ومن جانب آخر نجد أنَّ فيرجيل أخرج ملحمة تملق فيما ولى نعمته أغسطس Augustus بما نسبه إليه من انحدار من سلالة طروادية. ويقدم جاك بلتييه دى مان Jacques Peletier du Mans فى فن الشعر (١٥٥٥) إبداع فيرجيل لمغزى الإنيادة كمثال، ففى تعريفه العام يدرك بلتييه إدراكًا كاملا وجود العنصر

البلاغى – المؤثر الموجود بالفعل فى عنصر الابتكار لدى شيشرون "فالإبداع خطة طويلة المدى مشتقة من الخيال العاقل، بهدف الوصول إلى هدفنا"[٢٦]. وقد كانت ملحمة فيرجيل نتاج هذه الخطة. "ولذلك فإن فيرجيل عندما شرع فى تأليف الإنيادة رغب أن يضيف إلى الرومان كل مجد تليد، كما رغب خاصة فى تمجيد أعمال أوغسطس، وحتى يتسنى له الوصول إلى هدفه، فإنه رأى من الضرورى أن يجعل من Aeneas مؤسس الملكية الرومانية أميرًا حكيمًا محاربًا، وقد كان ذلك مشروع إبداعه العام والرئيسى".[٢٧] وقد اقتفى رونسار فى ملحمته النموذج الذى أشار إليه فيرجيل وكذلك معاصره بلتييه فقد وقع اختياره على مادة (يكتنفها الغموض فى عصره) ألا وهى الأسطورة التى تنسب ملوك فرنسا لأصل طروادى. وقد كان causa (إرضاء الملك) شارل التاسع مرشدًا له فى اختياره: "لما ألحت على الرغبة فى تمجيد البيت الملكى الفرنسى وخاصة أميرى شارل التاسع، الذى يستحق المديح لا بكلماتى فحسب وإنَّما بكلمات أفضل الكتَّاب فى العالم، وذلك لفضائله البطولية والدينية، والذى هو للفرنسيين محط آمال لا تقل بأى حال من الأحوال عن الانتصارات المجيدة لجده شارلمان، ويعلم ذلك كل من شرف بمعرفته معرفة وثيقة كما أنَّنى فى الوقت نفسه أرغب فى تخليد ذكراى، فاعتمدت على قصة معروفة وعقيدة قديمة مدوَّنة فى تاريخ فرنسا ولم أجد أفضل من هذه القصة وتلك العقيدة مادة لعملى".[٢٨] فمن الناحية العملية يتولى الحث والتأثير اللذان يمارسهما ولى النعمة (المداهنة الصريحة من وجهة نظر من لايرون خيرًا فى الطبيعة البشرية) عملية ابتكار المادة، كما يشمل اختيار المادة تمجيدًا للشاعر نفسه.

وهناك عاملان آخران يحددان مصير الإبداع الأدبى، أولاهما يتمثل فى معالجة الإبداع من حيث إنَّه أحد جوانب الجدل وليس البلاغة، وبداية تأثيره على هذا النحو على البلاغة باللغات الوطنية. وقد كان رودلف أجريكولا Rudolph Agricola

قد ألحق الإبداع بالجدل، وذلك فى مؤلّفه De inventione dialectica libri tres (المؤلّف ١٤٧٩، والمنشور ١٥٢٣، ٢-٢٥). ويندمج الإبداع والطبع فى الجدل أو المنطق فى عمل بيتر راموس Peter Ramus المكتوب باللغة الوطنية: Dialectique (١٥٥٥)، الأمر الذى يبقى على البلاغة مع الخطابة وفن الإلقاء. ويعكس عمل أنطوان فوكلان Antoine Fouquelin البلاغة الفرنسية (١٥٥٥) هذا النقص، وهو تقليد دقيق لعمل أومر تالون Omer Talon البلاغة (١٥٤٨) المكتوب باللاتينية. ويتزايد انقطاع الإبداع الشعرى عن جذوره فينفصل فى بعض الأحيان فى القرن السابع عشر مع صنعة الحيل الشعرية، والصور الخيالية التى تثير الدهشة و"العجائب"، ثم يتحول فى نهاية المطاف إلى شىء لا يمت بصلة للجذور ألا وهو "الخلق" الشعرى. وفى الوقت نفسه تصبح البلاغة، أساسًا، فنّ المحسنات والصور والخيال، وتفقد فحواها المتصل بالتقاء جانبى المعرفة والذاكرة الذى كان يوفرها دائمًا الإبداع للخطيب والشاعر.

وثانيًا، نجد أنّ مصطلح الإبداع يشير إلى معنى موازٍ وبارز يختص بالاكتشاف التجريبى، مثل اكتشاف الطباعة وحتى الشعر نفسه، وقد طبعت فهارس موسوعية بأسماء المبدعين وإبداعاتهم مثل De rerum inventoribus لمؤلفه بوليدور فيرجيل Polydore Vergil (صدرت الطبعة الكاملة فى ١٥٢١). وخلال القرنين السادس عشر والسابع عشر جرت مناقشة حول ما يعنيه الإبداع فى ذلك المعنى، امتدت ما بين خوان لويس فيف Juan Luis Vives الذى تدبر كيفية "الإبداع الأول" للفنون فى De causis corruptarum artium (١٥٣١،١,١) وسفورتسا بالافيتشينو Sforza Pallavicino الذى يحلل بهجة الإبداع Del bene libri quattro (١٥٣١، ١.١). فقد انفصل المفهوم البلاغى للإبداع المحافظ نسبيًا، والذى تكوّن حتى ذلك

الحين، عن موقف التوصيل عبر وسيط، وأصبح أكثر التصاقًا بإرادة الفرد الذى قد يتمكن من الإضافة إلى علم الأقدمين بما يقدمه من إبداعه الشخصى.

ترجمة: محمد غزلان

الهوامش

١- لا يتسم مفهوم الإبداع فى مؤلَّف أرسطو عن البلاغة بالوضوح؛ إذ يعرف أرسطو البلاغة بأنها "ملَكة اكتشاف السبل الممكنة للحث فيما يتصل بأى موضوع" (1.2.1) وفى هذا السياق فإنَّ "اكتشاف" ترجمة لـ *theorein* بمعنى "النظر إلى". ويناقش Juan Luis Vives عدم تعرض أرسطو لسبل إيجاد الحجج فى مؤلفه عن البلاغة، زاعمًا أنَّ أرسطو رأى الإبداع متصلاً بمجال الجدل (in his *De causis corruptarum artium* [1531], 4.2) راجع النص فى *Opera omnia*, 8 vols. (1792-90; facs. reprint London: Gregg Press, 1964).

٢- فى بعض الأحيان يُشار إلى الفرق بين *inventio* و *ornatus* ونجد ذلك فى Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem* (1561), I. 9. انظر طبعة A. Buck (Stuttgart: F. Frommann-Holzboog, 1964)

٣- See *De inventione* 1.7.9 and the Ciceronian *Ad Herennium* 1.2.3

٤- *The arte of rhetorique* (1553; reprint Gainesville: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1962; ed. R. H. Bowers), p. 18

٥- *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* (1587; reprint Bari: Laterza & Figli, 1964; ed. L. Poma), 'Discorso primo', p. 3

٦- يرى بعض المنظرين أنَّ الأبداع "كتلة من الذهب لا بريق لها" بدون الزينة أو الإلقاء السليم : Mario Equicola, *Libro de natura de amore*, 1525، فى Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol. I, p. 95. راجع أيضًا فى الموضوع نفسه Aulo Giano Parrasio, *In Q. Horatii Flacci Artem poeticam commentaria* (Naples: B. Martirano, 1531), and Lodovico Dolce, *Osservationi nella volgar lingua* (Venice: G. G. De Ferrari, 1550).

٧- *Dialogi ... della inventione poetica* (Venice: Plinio Pietrasanta, 1554), pp. 10-11. قارن قول خوان لويس فيف:"ليس الإبداع مسألة مهارة بل حرص، فهو ينتج عن الذكاء، والذاكرة، والخبرة" (*De conscribendis epistolis* [1534], 'De inventione')

٨- In Francis Goyet (ed.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance* (Paris : Librairie générale française, 1990), p. 472.

٩- *Poetica d' Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570), ed. W. Romani, 2 vols. (Bari: Laterza, 1978-9), Part 3, section 7 (vol. i, p. 289).

١٠- *Dell'arte poetica*, p. 4

١١- *Alessandro Piccolomini, Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotile*
انظر على سبيل المثال

١٢- *of (Venice: G. Guarisco, 1575), p. 152; cited in Weinberg, A history literary criticism,* المجلد الأول، صفحة ٥٤٩
De arte poetica, ed. and trans. R. G. Williams (New York: Columbia University Press, 1976), line 751 in the version of 1517, line 542 in the version of 1527.

١٣- راجع Weinberg, *A history of literary criticism*, vol. II, p. 723

١٤- راجع Pierre de Ronsard, in the 1587 preface to *La Franciade*, in *Œuvres complètes*, ed. P. Laumonier, R. Lebègue, G. Demerson, revised edn (Paris:Nizet, 1983), vol. XVI, p. 339

١٥- راجع Thomas Sebillet, *Art poétique françoys* (1548), in Goyet (ed.), *Traités de poétique*, p. 59

١٦- انظر على سبيل المثال Gerardus Joannes Vossius, *Poeticarum institutionum libri tres* (Amesterdam: L. Elzevir, 1647), 1.2, and his *De artis poeticae natura ac constitutione* (Amsterdam : L. Elzevir, 1647). ونجد مناقشة تقليدية لمصطلح *inventio* مع ذلك فى Vossius, *Commentariorum rhetoricorum sive oratoriarum instituionum* (Leiden : J. Maire, 1630), 1.2.

١٧- In Boileau's *Œuvres complètes*, ed. A. Adam and F. Escal (Paris: Gallimard, 1966), p. 169, 3.25-6.

١٨- *An apology for poetry*, ed. F. G. Robinson (Indianapolis, New York: Bobbs-Merrill, 1970), p. 14

١٩- In Goyet (ed.) *Traités de poétique*, p.58

٢٠- In Goyet (ed.) *Traités de poétique*, p. 472. وتعريف رونسار معروف لمن جاء بعده: ويحاكيه Pierre de Deimier فى عمله *Académie de l'art poétique* (1610) وكذلك Martin Opitz فى أولى نظرياته الشعرية الكبرى للغة الألمانية الوطنية، فى *Buch von der deutschen Poeterei* (1624)

٢١- تنبذ القيود المفروضة على الإبداع البلاغى فى بعض مناقشات مصطلح *fictio* (ومرادفات المصطلح فى اللغات الوطنية). انظر على سبيل المثال قول Giovanni Pietro Capriano: "الشاعر الحق يصنع شعره من لا شىء" (*Della vera poetica*, 1555, cited by Weinberg, *A history of literary criticism*, vol. II, p. 733)

٢٢- Lodovico Castelverto, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 3.7.

٢٣- *Dell'arte poetica*, p. 5

٢٤- يشيع تركيب الكلمات لإثراء اللهجات الوطنية. انظر على سبيل المثال: Juan d Valdés, *Diálogo de la lengua* (composed 1535; Madrid: Castalia, 1969; ed. J. M. Lope Blanch). وفيما يتصل بابتكار الكلمات فى لغة الشعر انظر López Pinciano, *Philosophia antigua poetica* (Madrid: no publ., 1596), Epistola 6, and Vauquelin del la Fresnaye, *L'art poétique de la langue françois* (1605; Paris: Garnier, 1885; ed. G. Pellissier), 1.315-412.

٢٥- *La deffence et illustration de la langue françoyse* (1549), ed. H. Chamard (Paris : Didier, 1948), ch. 6.

٢٦- In Goyet (ed.), *Traités de poétique*, pp. 251-2.

٢٧- *Ibid.*, p. 252.

٢٨- In Ronsard's 1572 preface to the *Franciade*, *Œuvres complètes*, vol. XVI, pp. 8-9.

ثالثًا: شعر البلاغة

ترجمة: محمد غزلان

(١٣)
التربية الإنسانية

آن موسى

شهدت المثل التربوية التى تشكلت بطريقة تدريجية بعض الشىء خلال القرن الخامس عشر رواجًا مذهلا فى جميع أرجاء شمال أوروبا خلال السنوات الأولى من القرن السادس عشر، فغيرت عادات التفكير، وبدلت لغة كل نظام تقريبًا، وعلى مدار القرن السادس عشر قدم الأدب اللاتينى (والأدب اليونانى بدرجة أقل) المبادئ الثقافية والأخلاقية والفكرية، وربما أهمها جميعًا النموذج اللغوى الذى كان العمل خارج إطاره يمثل مشكلة، أو على الأقل يبدو غريبًا. لكن هذا التحول لم يكن بالأمر اليسير ولم يكتمل بعد، فقد كان برنامج أنصار المذهب الإنسانى يقوم على الانشقاق، ويصرون على أن يكون التعليم بلغة أجنبية. علاوة على ذلك يعتمد البرنامج ليس فقط على تعلم اللغة اللاتينية (وهو أمر طالما كان صحيحًا)، بل اللغة اللاتينية "الجيدة"، لغة أصحاب المذهب الإنسانى التى كانت نتاج فترة تاريخية محددة، ويمكن إحيازها عن طريق التطبيق الصارم للقواعد ومحاكاة المؤلفين الصادقين، ولأن المؤلفين الذين عدوا صادقين كانوا مؤلفين ملحدين، كانت ازدواجية اللغة لدى الصفوة المتعلمة تتزامن مع وضع ثقافى مزدوج يجمع بين العناصر المسيحية والإلحادية التى تعايشت بصعوبة فى أغلب الأحيان. ويزخر ذلك القرن ببرامج التعليم الحقيقية أو الخيالية التى تمخضت عن التنظيم الصارم للجيزويت Jesuits. وسواء نظر المرء إلى الأكاديمية فى جينيف (١٥٥٩) Academy أو البرنامج اللوثرى لديفيد تشتراوس (١٥٦٤) David Chytraeus، أو المنهج المطبق فى المدرسة البلدية فى بوردو Bordeaux (الصادرة فى عام ١٥٨٣ بعد تأسيسها

مباشرة) أو المواضع المختلفة لـ Ratio studiorum الجزويت، تقابلنا فروق محلية أو حتى اعترافية أقل من تلك التى يخلقها التجانس الشامل، وقد كان التعليم الأساسى فى جميع أنحاء أوروبا يتم من خلال نصوص أدبية، وكان الأدب يتكون فى المقام الأول من أعمال شيشرون Cicero وعدد معين من شعراء اللاتينية المرموقين (أمثال تيرنس Terence وفيرجل Virgil وهوراس Horace وسينكا Seneca ومارشال Martial) وكذا بعض المؤرخين. قد تختلف القوائم ويظهر شعراء آخرون أو يختفون، ولكن الجوهر الأصيل يظل موجودًا. والواقع أن ما فعلته المدارس فى نهاية القرن هو أنها صاغت فكرة القاعدة الأدبية ومحتواها. والموقف بالنسبة للنصوص اليونانية موقف مشابه لكنه أقل وضوحًا، وكل المؤشرات تدل على أن دراسة الأدب الإغريقى لم تتجاوز كونها أملاً وطيدًا، والأمر الذى كان غائبًا تمامًا فى المنهج (على الأقل خارج إيطاليا) هو الأدب المكتوب باللغة الدارجة، فلم يبق هذا الأدب هامشيًا بالنسبة لمفهوم تلاميذ المدارس لمعنى الأدب وكيفية قراءته فحسب، بل إن فكرة منهج الأدب الدارج، وحتى الاعتراف بكتاب من قبل النقاد، لم تكن مقبولة إلا عندما يقترب ما يكتب فى أسلوبه ونوعه من النماذج القديمة، وعلى الرغم من أن الكتابات الدارجة فى القرن السادس عشر فى أوروبا قد أكدت نفسها فى جميع المجالات، فإن تهديدها الهدام بطبعه للتوحد الثقافى الذى دعمه دعاة المذهب الإنسانى تواجهه قوة متماسكة تمثلها لغة تشترك فيها الصفوة المتعلمة، ولم تكن هذه اللغة هى اللاتينية التى كانت غير حصينة، لكنها كانت اللغة الأكثر رصانة التى تستخدمها الثقافة الأكثر شيوعًا والتى تجاوزت الحدود الوطنية والتقسيمات الدينية. وكانت محتويات المنهج الأدبى حاسمة هنا، لأن حقيقة أن هذا المنهج كان محميًا بطريقة متناقضة بعض الشىء حمت الثقافة الأدبية، التى تشكلت فى مدارس أوروبا الغربية من آثار الانقسامات الدينية التى تزعزع الاستقرار. وكانت الإصدارات والتعليقات والكتب المرجعية تنتقل بحرية، كما أثبتت

المطابع التى يسرت الإسراع فى تغيير مناهج المدارس فى بداية القرن أنها وسيلة لتوحيد المناهج عبر أوروبا عن طريق تشجيع طباعة النصوص القياسية والكتيبات التعلمية. ويتوجب على المرء أن يطالع مثل هذه النصوص والكتيبات؛ كى يعرف كيف تساعد هذه القراءات الأدبية على تنمية معارف التلاميذ ولغتهم اللاتينية والأخلاق الفاضلة عن طريق النصوص الأدبية الجيدة.

من حيث المبدأ يبدو أن المعرفة برمتها تنقسم إلى نوعين: معرفة الأشياء ومعرفة الكلمات، هكذا يبدأ إيرازموس Erasmus كتابه De ratione studii (١٥١٢)، ويستمر فى توضيح تتبع المعرفة من قراءة النصوص المقررة، ولكن اللغة لها الأولوية وتحتل قواعد اللغة مكان الصدارة، فهى أساس معرفة الكلمات التى تميز المعرفة الإنسانية والتفكير الإنسانى فى جميع مجالات تطبيقه. لقد كانت أخلاقًا شكلتها سنوات التعليم الأولى، أيام العودة إلى دروس القواعد. وهذه التعليقات التى تشكل إطار النصوص الأدبية الصادرة فى طبعات معاصرة لإرازموس Erasmus كانت عبارة عن معاجم تعنى باشتقاق الكلمات وتشابهها ضمن طبعات أخرى؛ فكانت تقدم أى كلمة من كلمات النص يحتمل أن تكون غير مألوفة أو تستخدم استخدامًا شاذًا مع مرادفها اللاتينى وتفسيرها، وشرح استخداماتها الحرفية والمجازية وكذا أصولها القديمة، ومع زيادة الكفاءة سعى الشارحون طوال القرن السادس عشر للحصول على اقتباسات من بقية أعمال المؤلف وغيره من الكتّاب لتوضيح الاستخدامات القريبة للكلمة، ومقارنة الصور البلاغية والفروق الدقيقة فيما بينهما من حيث المفهوم والتعبير. والذى جعل هذا الأمر معقدًا هو بعض التناقض الوجدانى المتأصل فى اتجاهات بعض الأساتذة من دعاة المذهب الإنسانى حيال السياق الذى يعيدون خلقه عن حب شديد وجهد جهيد. ومن ناحية أخرى من المعلوم أن أحد الأشكال المثالية للغة تلك النزعة اللاتينية التى يسعون لغرسها فى عقول تلاميذهم باعتبارها أحد أعراف التعبير الشفهى التى لا تؤثر فيها تقلبات الزمان والمكان، يبدو أنهم فى الوقت

نفسه يزمعون استعادة العادات ذات المغزى وفهمها لمرحلة تاريخية بعينها، وفى هذا يلهمهم الحماس للكتابات القديمة والرغبة فى إعادة بعث الحياة لأصوات مؤلفيها الأصليين ذوى القيمة التاريخية. حينئذ تصبح القراءة ممارسة للاعتراف بالفروق التى تمكن المرء من التجاوب مع الحس التاريخى المناسب لمفردات الأعمال المكتوبة فى الثقافات القديمة والبنائية.

كانت معرفة الأشياء الخاصة بتلك الثقافة تعد أمرًا جوهريًا مثل معرفة لغتها، ونقصد بالأشياء محتويات كل أفرع البحث الفكرى، وقد كان من المسلم به بالنسبة لأغلب معلمى القرن السادس عشر أن يضم الأدب دائرة معارف التعلم برمتها، بل إن البعض ذهب إلى الزعم بأن عناصر النظم المتخصصة مثل الفلسفة والعلوم الطبيعية قد تم استيعابها الاستيعاب الأمثل من خلال الأدب، وسارع مطورو العلوم المتخصصة (واللغة الفنية المصاحبة لها)، للدفاع عن مجالات تخصصهم، ووقعت أبرز مراحل معركة الكتب هذه على الأرض المشتركة الواقعة بين الأدب واللاهوت، حيث لحق إرازموس Erasmus وآخرون بصفوف لورنزو فيلا Lorenzo Valla، فطبقوا على الكتب المقدسة معايير المعانى الناشئة لشرح نصوص الأدب الوثنى، وهدد المتخصصون فى تواريخ الكتاب المقدس التى زعموا أنها خاطئة؛ مستخدمين أساليب للإثبات مستمدة من المنهج التاريخى والسياقى الذى أصبح مألوفًا لجميع المتعلمين من دراستهم الابتدائية لقواعد اللغة اللاتينية. وحشدت القوى شديدة التأثير واستنفر المخلصون الدينيون لمقاومة أو احتواء الغارة التى شنها النقد الأدبى على ساحة اللاهوت، لكن ربما كان أكثر العوامل حسمًا فى التآكل البطىء للتصميم الكلى الأكبر الموروث من القرن الخامس عشر مضاعفة الأعمال المرجعية المطبوعة، التى بدأت تحول اتجاه المد إلى غير رجعة فى منتصف القرن السادس عشر، وقد نشرت الكتب المرجعية المتخصصة فى مجالات الثقافة المادية للعالم القديم وعلم الأساطير

والحيوانات والنباتات، وبينما كان التعليم المستمد من الأدب ومن الشعر على وجه الخصوص لا يزال يلقى هذا التقريظ نقدًا أصبح فى حقيقة الأمر ذا أهمية ثانوية.

فى الوقت نفسه كان لسعى أتباع المذهب الإنسانى من أجل الاستيلاء على جميع مجالات البحث الذهنى نتائج طريفة، ففى أواخر القرن الخامس عشر فى إيطاليا بدأت التعليقات الهامشية التى شدت المعلومات حول النصوص الأدبية تجد لحريتها الحياة فى شكل مجلدات تضم ملاحظات متفرقة miscellanea غير متناسقة ليس لها شكل معين حول القراءات النصية المختلفة وجواهر المعلومات الغريبة التى تم اقتلاعها من المصادر العويصة، والعبارات الموازية التى تم انتقاؤها من عدد كبير من المؤلفين، وشروحات المراجع التاريخية، والنظريات الفلسفية والتلميحات الأسطورية. كانت دفاتر العمل هذه خاصة بنقاد الأدب الذين كان يعلقون على هذه النصوص فى قاعات الدراسة ويشرحونها. وكانت دور الطباعة تستطيع الحصول على العمل قبل أن يكتمل، وتنشره قبل أن يتم تهذيبه وترابطه وتدقيقه تدقيقًا منطقيًا. لقد وجد كتَّاب القرن السادس عشر وقراؤه متعة بالغة فى هذه الجولات المتشتتة، كما يتضح من انتشار مجلدات المتفرقات Miscellanea والمختارات lectiones واليوميات adversaria؛ التى كانت أحيانًا تأخذ شكلا أكثر استقرارًا بقليل عندما يتم الجمع بينها وبين منتج آخر ولدته فصول الدراسة الإنسانية، والأحاديث التى تتكون فى شكلها البدائى من محادثات نموذجية تعين الصبيان فى المدارس الابتدائية على التحدث باللاتينية، لكن الشكل الأكثر إمتاعًا يظهر فى المحادثات الناضجة المصقولة العلمية والأدبية التى تنتمى إلى وليمة convivium أو ندوة عصر النهضة. ويوجد نقد النص فى أوضح صورة فى المتفرقات miscellanea والكتب العادية adversaria والنظرية الأدبية لدعاة المذهب الإنسانى اللاتينى، مثلما يظهر كثيرًا فى محادثات الضيفان على مأدبة خيالية. وتحتفظ هذه الأعمال بآثار أصولها الهامشية، عند النظر فيها من

الخارج، والتحدث حول جوهرها، وكونها مفتوحة أمام كل مجال، وتزيد إن أريد لها ذلك، تعلقًا ضمن نطاق الموضوع، ولكنها لا تصل إلى نتائج أبدًا.

عوض دعاة المذهب الإنسانى بطرائق مختلفة عن التآكل التدريجى للمكانة فيما يتعلق بالأمور التى سبق منحها للكتابات الخيالية، وخصوصًا الشعر، وكرد فعل على هذا الأمر كان يجب التنافس مع العدد المتنامى من المراجع المتخصصة عن طريق تأكيد التخصص فى علم الأدب: نقد النصوص (Emendatio) أو تصحيح كان على جدول أعمال النحاة منذ القدم، وما دام جزء من المعارف الفنية لأساتذة المذهب الإنسانى، وكذا مستشارى التحرير فى المطابع مؤخرًا، ولكن على الرغم من إنجازات Valla أو Politian يجب أن ننظر فى النصف الثانى من القرن السادس عشر؛ كى نجد البدايات الرصينة لنظام النقد الأدبى الذى يتميز بإدخال بعض المبادئ الصارمة على تقييم الشواهد والحدس.

وفى مستوى أقل فنية كانت التعليقات فى الجزء الأخير من القرن السادس عشر تميل إلى الاعتماد على جوانب الأدب التى تجعله مختلفًا عن غيره من فروع المعرفة، وكانت الإصدارات التى وضعها جيكوب شبانمولر (Iacobus Pontanus) Jakob Spanmüller لمدارس الجزويت فى أوروبا، والتى يمكن تتبع أثرها فى قاعات الدرس البروتستانتية نموذجًا للغة الشعراء اللاتينية مع العديد من الكتابات المشابهة لكتّاب آخرين يكتبون باللاتينية واليونانية. ويبدو أن ممارسة تراكم الاقتباسات بهذه الطريقة قد أخذ فى النمو مع تناقص مكانتها العلمية، وظل الهدف المعلن هو تهذيب اللغة اللاتينية لدى القراء مثلما كان فى التعليقات السابقة، لكن كان ثمة هدف آخر هو تقديم حشد من المراجع الأدبية للقراء وتعريفهم بمبادئ ثقافية لا تعد أدبية الإشارة الذاتية السمة السائدة فيها. ومع تحول تركيز التعليقات الأدبية نحو البراعة الشفيهة كثيرًا ما اقتربت التعليقات من موارد علم التحدث والكتابة؛ أى البلاغة. ومنذ بداية القرن كان الشغل الشاغل للمعلقين هو استكشاف الأساس البلاغى للنصوص وتسمية

أجزائها. واستمر هذا النوع من التحليل قويًا، فى شكل حواشى موجزة على هوامش الكتب المدرسية فى أغلب الأحيان تشير إلى مثال يوضح مبادئ النظرية البلاغية، التى يتم تدريسها فى قاعات الدراسة.

إذا كان النحو يدرس فن التحدث (والكتابة) الصحيح فإن البلاغة تدرس فن التحدث والكتابة الذكية المصقولة بطريقة تلهم تفكير السامع (أو القارئ) عن طريق الكلام المعقول، وتثير فيه رد الفعل العاطفى المأمول، وترضى قدراته ولباقته عن طريق الأسلوب المحكم. كانت هذه الأهداف شائعة فى كتب البلاغة فى القرن السادس عشر وبقيت الوسائل المفضلة للوصول إليها كما هى طوال تلك الفترة وفى جميع مدارس أوروبا الغربية، وكانت المبادئ الواردة فى الكتب المدرسية فى القرن السادس عشر مستمدة من الكتابات البلاغية القديمة، وأعمال شيشرون Cicero وكوينتليان Quintilian و Rhetorica ad Herennium، ومن هذه المصادر ورثت تلك المبادئ تقسيم البلاغة إلى ثلاثة أقسام: البلاغة الجدلية والبلاغة التشاورية والبلاغة الخطابية التوضيحية. ومن ذلك الوضع التاريخى المعاصر (والذى أجازه مؤلفون مثل سنكا Seneca وتاسيتوس Tacitus) كانت بعض الكتب تتحدث عن مناسبات خيالية للإقناع والإثناء، وعن بلاغة وصفية أو استعراضية تستوجب المدح أو اللوم. وعندما توجد هذه النزعة فإن الدلالات الأدبية تكون فى مكانة أعلى. كذلك فإن كتب القرن السادس عشر قد ورثت من النماذج الأدبية العناصر الخمسة الرئيسية فى الإنشاء والكلام، وهى: الابتكار والترتيب والخطابة والتذكير والنطق (بما فى ذلك الإيماءة) على الرغم من أن التركيز النسبى على العناصر قد اختلف بشكل كبير، وكثيرًا ما استبعد العنصران الأخيران نهائيًا.

يتعلق الابتكار بتوليد الحديث ويتعلق الترتيب بمهارة ترتيبه بالشكل الملائم، ولكى نجد المادة الملائمة لأى موضوع كان المتعلم يوجه إلى "مواضع" الابتكار. وكتابة مقطوعة تمتدح شيئًا ما تلتزم المرور على "مواضع" الفصاحة البلاغية، التى

تمد الكاتب بالعبارات والإسهاب الناتج عن الموضوع الأصلى وأسبابه وفضائله الطبيعية ونجاحاته السابقة، واستخداماته الحاضرة وأغراضه المستقبلية والظروف المحيطة به، وهكذا. وكان متوقعًا أن يتعلم تلاميذ المدارس المواضع المطلوبة لكل موضوع، وإدراك كيفية أدائها لوظيفتها، وكيف تم تنظيمها فى القطع الأدبية للدراسة. كذلك تم تدريبهم على إدراك الخصائص الأدبية التى تندرج تحت فن (الخطابة)؛ أى التعبير المنمق المسهب، خاصة الصور البلاغية التى تفصل لغة الشعر والخطابة عن لغة الحياة اليومية. ويمكن تلمس أهمية التعبير البلاغى، ليس فقط من خلال القدر الذى حظيت به فى كتب البلاغية، بل أيضًا من خلال تلك الوفرة من الكتب المطبوعة المخصصة للملخصات والمجازات التى توضحها أمثلة من النصوص النثرية والشعرية، التى أقرها المؤلفون الذين يكتبون باللاتينية (ونادرًا اليونانية). وقد وصل تكوين الصور البلاغية واستخدامها إلى حالة من النضج الكامل فى اللغات الكلاسية، لكنها كانت فى اللغة الدارجة أيضًا، فالنقطة التى أكدتها معظم الكتب فى السنوات الأخيرة من القرن، ولم يفقدها كتَّاب اللغة الدارجة الذين ما كان لأى منهم أن يهرب من تأثير قاعة الدرس الإنسانية، وقد تحول تأثير حماس أساتذتهم لإظهار الفطنة وسعة المعرفة فى حسن الأسلوب بشكل مباشر من المقطوعات التدريبية المكتوبة باللغة اللاتينية إلى الأعمال المكتوبة باللغة الدارجة لمن هم فى سن أكبر. ومع هذا التحول انفصل مفهوم اللغة الأدبية تمامًا عن النثر القح والنماذج الصريحة للكلام العادى.

كانت كتب البلاغة تحقق هدفين فى آن واحد: تهيئة الطالب لإدراك المبادئ الأساسية للتعبير الذكى المقنع عن الأفكار فى شكل كلمات، وإمداده بأدوات إنتاج موضوعات الإنشاء الشفهية والمكتوبة، وكون هذا العمل الجديد قد وضع فى أفضل صورة عن طريق تقليد القديم كان مبدأ قلما اختلف بشأنه كبار معلمى القرن السادس عشر اختلافًا كبيرًا؛ فالذى تناقشه الرسائل العديدة هو ما سيتم تقليد الأساتذة فيه،

وكانت القضايا الأكبر التى أثارتها الأسئلة المتعلقة بأى النماذج تقلد هى مادة المجادلة الشيشرونية Ciceronian التى قدمت مصطلحات التحاور الجاد، الذى شارك فيه المفكرون الإنسانيون لمائة عام وزيادة، وتعرضت المجادلة لصلب الأزمة الإنسانية واعتبرت مفهوم اللغة مبدءًا مطلقًا وثابتًا للاتصال الإنسانى مقابل مفهوم اللغة، باعتبارها مبدأ مائعًا نسبيًا يحكمه التاريخ، ووضعت الماضى الوثنى أمام الحاضر المسيحى، والقديم أمام الحديث، والقيود المحافظة مقابل المغامرات الفردية. بيد أن أصداء المجاورة العظيمة وصلت إلى قاعات الدرس فى أوروبا فى صورة مخففة بعض الشىء، وقد أجمعت الآراء هناك على أن لشيشرون Cicero هو أفضل مثال يحتذى، مع عدم استبعاد الآخرين، خاصة الشعراء.

وقد أدت مشكلة الاتفاق على كيفية محاكاة الأسلوب الأمثل للنماذج القديمة إلى حلول أكثر تشعبًا، تعتمد بشكل مباشر على ذلك النوع من الوعى النقدى الذى كان الطلاب ينصحون بتناول المؤلفين على أساسه، وكان المتحمسون المتطرفون لشيشرون Cicero يميلون إلى دعم علاقاتهم الخاصة بمفردات شيشرون وإيقاعات ترتيب كلماته والطريقة التى كان يرتب بها مادته من خلال خطبه أو مقالاته أو رسائله، وكان على المنهج الشهير فى التدريب على الإنشاء أن يضع تدريبات يتوقع أن يظهر الطلاب من خلالها مهارتهم فى العمل عن طريق المواضع ذات الصلة بموضوع المناقشة؛ من أجل كتابة مواضيع إنشاء تتناسب مع أنواع الكلام المختلفة، وكان هذا المنهج فى التقليد والمحاكاة حرًا نسبيًا، على الرغم من أنه كان لا يزال مقيدًا بمفردات الكتّاب الجيدين وصياغاتهم، فقد كان يهدف إلى التنوع أكثر منه إلى المعارضة، وكانت المادة اللازمة للموضوعات المقررة المختلفة موجودة فى كتب الطلاب العادية، والدفاتر التى كان الطلاب يحثون على ملئها بالاقتباسات من قراءاتهم تحت عناوين مناسبة، ويقترح الكتاب العادى طريقة للقراءة وكذا للكتابة، وبه تضمينات للاتجاهات النقدية التى يراها القراء على النصوص. وفى وجود هذا الكتاب

العادى حصل القارئ على سلسلة من العناوين المعدة سلفًا: قوالب المفاهيم التى كان يتوقع أن تناسب مادة قراءاته، كذلك كان من المتوقع أن تكون لدى جميع المؤلفين مواد مشتركة، فقد أسهموا جميعًا فى الكتاب العادى نفسه، والذى هو نفسه كتاب الطبيعة الذى تقدم فيه الطبيعة فى نص ذكى وفى لغة هى لغة الأدب الكلاسى.

كانت البلاغة الدراسية، سواء أكانت مخصصة لأماكن أو لأشخاص أو كتب عادية أو الثلاثة معًا، تهدف إلى إنتاج الأحاديث، وفيما يتعلق بموضوعات الإنشاء النثرية ربما تكون الأنماط الثلاثة للخطابة (التشاورية والجدلية والنظاهرية) قد قدمت الأساس لأغلب مناهج نظرية البلاغة، وعمليًا فإن أكثر الأشكال التى يمكن أن ينمى الطلاب مهاراتهم من خلالها فى مقتبل حياتهم هى من خلال إلقاء الخطب والمواعظ وكتابة الرسائل، وكان الطلاب فى جميع مدارس القرن السادس عشر تقريبًا يخطون أولى خطواتهم فى الإنشاء النثرى عن طريق كتابة الرسائل القصيرة فى موضوعات محددة، وكانت كتابة الرسائل كما درسها إرازموماس Erasmus ومن سبقه من الكتّاب الإنسانيين شكلا متلونًا، يتراوح بين الخيال الشديد إلى ما هو شخصى ومألوف، شكل تكمن فضائله فى وضوح التعبير وإيجازه، فى التكيف مع شخصية المتلقى، أسلوب (ضعيف) لكنه ليس غير مصقول، أسلوب يعكس عقلية متعددة البراعات شديدة الثراء تشارك فى محادثات ذكية مهذبة. وهذا طبعًا يعد مثالا متقدمًا لا يمكن لتلاميذ المدارس أن يصلوا إليه على الرغم من جميع الإشارات والتلميحات الواردة فى كتبه، لكن التدريبات البلاغية كان مقررًا أن تكثر فى التحولات الجديدة فى الأشكال القديمة، وفى وقت متأخر من هذا القرن قدم جوستوس ليبسيوس Justus Lipsius كتابه Epistolarum selectarum centuria prima (١٥٨٦) الذى هو بمثابة وصف نفسى وأخلاقى لذاته: فالأسلوب يكشف عن صاحبه وأهم ما فى الأمر أنه يكشف الإنسان كقارئ ناقد يتقدم، كما يقول فى كتابه Institutio epistolarum (١٥٩١) من التدريبات الشيشرونية Ciceronian فى صباه، من خلال تيرنس

Tarence وبلاوتس Plautus والأدب اليونانى الذى قرأه فى مراهقته إلى أسلوب يعبر بشكل محكم موجز حاد قوى عن الرجل البالغ، أسلوب سالست Sallust وسنكا Seneca وتاسيتوس Tacitus.

كانت الرسائل أقدم التدريبات على إنشاء النظم والنثر، وكان الناس يرون أن الشعر والنثر يمكن تبادلهما من الناحية الافتراضية، فقد كانا ينشئان بالطريقة نفسها، ويخضعان لخطوات التحليل نفسها، بيد أنه كان ثمة شعور بوجود إسهام خاص يمكن تقديمه للتدريب العام فى مجال الأسلوب، وهو الأمر الذى كان يتطلب بعض التمييز، فقد شحذ إدراك التلاميذ بالفروق الدقيقة فى المفردات (الفروق بين مفردات النثر والشعر)، وزاد من قدرتهم على استخدام الصور البلاغية والمحسنات البديعية (المستخدمة فى الشعر بصورة كبيرة)، وهذب حساسيتهم فى الجمع الصحيح بين اللغة اللاتينية واللغة اليونانية، وكانت أوزان الشعر تتعلق بعلم قواعد اللغة، وكان مفترضًا تعليم الدارسين الفنون الجافة للرسائل المتعلقة بنظم الشعر، ووفقًا للتعليقات المطبوعة نجد أن موارد فن العروض قد لعبت دورًا ثانويًا فى التحليل الأدبى، وبالمثل فإن تعريف الأنواع الشعرية هى الأخرى كان يتعلق بالنظام الأساسى لقواعد اللغة، وقلما نجد مفهوم الأنواع الأدبية مستخدمًا كأداة نقدية فى تعليق رشيق على نص شعرى، ويمكن التعرض للنوع الأدبى فى المحاضرة التمهيدية التى يلقيها المدرس أو ما يسمى praelectio التى تسبق عرضه المفصل لما قد يختاره من مقطوعات شعرية بدلا من كتاب شعرى بأكمله، وكانت الكتب المدرسية فى مجال صناعة الأدب تميل إلى الالتزام بنمط نفعى معين تحدده التقسيمات التقليدية للبلاغة، وهذا الأمر لم يسمح بالمناقشات العامة حول طبيعة الأدب أو علاقته بالحقيقة، أو مكان الإلهام أو العبقرية الفردية، أو الدور الاجتماعى للكاتب الخيالى، ناهيك عن العلاقة بين الأصوات والحس الشعرى. وقد تم تحويل تلك القضايا إلى نوع أدبى نظرى آخر، هو الشعر الذى كانت له بالتأكيد سوابق ونماذج قديمة، لكن لم يكن له مكان واضح فى

المناهج المدرسية التى لا تزال ينظر إليها باعتبارها من فنون اللغة كالنحو والبلاغة والمنطق. وكان الجزويت Jesuits فى التسعينيات من القرن السادس عشر هم الذين بدأوا فى نشر الكتب المدرسية عن الشعر مع وصف تفصيلى للأنواع، وذلك لتلبية احتياجات فصولهم فى مجال الإنسانيات.

وعندما حان وقت إصدار الأحكام التقييمية على النصوص التى قتلوها تحليلا استخدم أنصار المذهب الإنسانى مفردات ورثوها عن البلاغة الكلاسيكية، وكانت هذه المفردات تنساب سهلة بين ما هو فنى وما هو أخلاقى، كما كانت دليلا على ما كان يمثل مشكلة عويصة فى برنامجهم، وروجت جميع المدارس للتدريب الذى كانت تقدمه فى اللغة اللاتينية الجيدة والتعليم الجيد والأخلاق المسيحية الجيدة، ومع كل هذا، وعلى الرغم من أن مجال التعليم الجيد وتعريف اللغة اللاتينية الجيدة واضحان بعض الشىء فى الأمثلة والتدريب، فإن المزاعم المتعلقة بالأخلاق المسيحية الجيدة لا يمكن إدراكها بشكل واضح، والقراءة الساذجة لكثير من الأعمال المقررة للتقليد الأدبى من غير المتوقع أن تصل إلى نتيجة مؤداها أن العلاقة بين اللغة اللاتينية الجيدة والأخلاق الجيدة واضحة بقدر ما تحاول الكثير من المقطوعات شديدة الغموض شديدة الالتفاف المتعلقة ببلاغة عصر النهضة القانعة بتفوقها أن تجعلنا نصدقه، وعلى الرغم من أن الصيغ التأملية المعلقة لتفسيرات العصور الوسطى الرمزية الأفلاطونية الجديدة بقيت قوة حية، لم تكن فى ثورة عروض النصوص الأدبية فى فصول الدراسة، وفيما يتعلق بالقراءة المدرسية كان مجال الآليات التفسيرية شائعة الاستخدام تحكمه موارد ومطالب البرنامج البلاغى المكتوب فى مناهج الدراسة. ويمكن تلمس التحول من الاستراتيجية الرمزية فى القراءة الأخلاقية إلى الاستراتيجية البلاغية، فى كتابات إيرازموس Erasmus التى كانت الكتابات الأخلاقية للقصص الخرافية الوثنية مكونًا رئيسيًا فى المزج الثرى بين الآداب الكلاسيكية والتقوى المسيحية pietas litterata، الذى لم يكف عن النهوض بها، ويرى

إيرازموس فى كتابه De ratione studii أن العاطفة الجنسية المثالية التى ورد وصفها فى نشيد فيرجل Virgil الثانى تقرأ أفضل ما تقرأ كتوضيح لحقيقة أن الصداقة يمكن أن توجد فقط بين الأمثال، ويمكن لهذا الشيء المألوف أن يضخم بطريقة مسلية من أجل اكتمال الحديث (copia) بالعديد من الأمثلة والصداقات المشؤمة بين غير المتوافقين. وكان مقررًا أن يوزع موضوع النشيد تحت عناوين فى كتاب الطلاب، وكانت العناوين التى كان مقررًا أن ترتب الاقتباسات تحتها، أخلاقية فى المقام الأول من وجهة نظر معظم المنظرين، وكلما دوّن الطالب اقتباسات من نشيد فيرجل الثانى تأكد له أنها مصنعة كمادة أخلاقية، ليست محايدة على الإطلاق، بل تستخدم كأمثلة على السلوك الأخلاقى المحمود، أو المذموم كما فى هذه الحالة.

إن الافتراض الأساسى بأن أغلب الكتابات الأدبية يمكن تصنيفها كبلاغة استعراضية، ومن ثم فهى تقدم تعريفًا للمديح أو الهجاء مع العقلية التى يفرزها الكتاب العام وأخلاقياته القائمة على نظام التصنيف، وكانت تضمن تدريب التلاميذ على القراءة البلاغية، ومن ثم إعدادهم للقراءة الأخلاقية، ويمكن رؤية الفن الذى يجمع بين البلاغة والرأى السديد كجزء لا يتجزأ من مجموعة من الخبرات التى كان نقاد الأدب على وشك أن ينسبوها لأنفسهم دون غيرهم، وكان ثمة إحساس بأن هذا الجانب من خبراتهم مفيد فى المجال العام. وقد تزامن وضع المناهج للمدارس الإنسانية الشمالية خلال الأرباع الثلاثة الأولى من القرن السادس عشر مع تأثيرات حركة الإصلاح Reformation التى كانت تميل نحو دمج المعاهد التعليمية ومناهجها لتكون أكثر توافقًا مع مصالح الكنيسة والدولة بدلا مما كانت عليه فى فترة الإنسانية الإيطالية الأكثر تميعًا، وذلك قبل انتشارها فى شمال أوروبا. ونجد فى البلاغة البروتستانتية أن الكتاب المقدس، باللغة الدارجة غالبًا، تقتبس منه فقرات مطولة كأمثلة على المبادئ البلاغية وممارستها، على عكس ما كانت عليه الحال فى النصوص الكلاسية. ويكتسب الصغار العادات "الصحيحة " فى قراءة الكتاب المقدس وهم يتعلمون دروسهم، كما أن

البلاغة يمكن أن تغرس فى النفس الدين القيم والأخلاق القويمة، كذلك شغل الكاثوليك بتعليم الآداب الجيدة والأخلاق الحميدة والدين القويم، وإن كان نهجهم نحو الأخير لم يكن واضحًا بالقدر الكافى، فقد كانوا لا يميلون لأسباب دينية إلى استخدام الكتاب المقدس ككتاب مدرسى، واستخدموا أمثلة ونصوصًا موازية ومقارنات بلاغية كثيرة نحوا فيها جانبًا المواعظ المسيحية والشعر المسيحى والنماذج exempla المسيحية للفضيلة والورع.

تشكل البراعة البلاغية التى يتم تعلمها من الدراسة النقدية للنصوص الأدبية الأيدولوجية الدينية السائدة، لكن الأمر الأهم والأكثر تأثيرًا من ذلك هو أنها قامت بتعليم الصفوة الحاكمة والمدراء وخدمتهم، وكان التدريب الذى قدمه التعليم الإنسانى على إصدار الأحكام يمارس عن طريق تحديد معالم عناوين المناقشة فى أى قطعة مطالعة وتقسيم مادتها إلى الفئات الواردة فى الكتاب العام. فقد وعدت من ناحية التلاميذ الناجحين أسلوبًا فعالا لتصنيف الوثائق، ومن خلال الزخم نفسه من المواد المنشورة التى أفرزتها ثورة الطباعة، ومن ناحية أخرى كان الكتاب العام وعاء استوعب الجديد دائمًا ووجد فيه مكانًا، واستقبل الجديد من الأفكار وتلاءم معها على الفور. ومن الناحية المثالية جمع التعليم الأدبى الإنسانى بين ماهو فعال وما هو محافظ ويمكن أن يفيد المديرين السياسيين والماليين للنظام المدرسى، ومهما كانت مزاياه الحقيقية من الناحية العملية فقد كان التعليم الأدبى الإنسانى بلا شك جذابًا لطبقة الرجال النبلاء، الذين نهلوا منه ثم قدموه لتلاميذهم. كما قدم لهم لغة متميزة وسلسة من النقاط الثقافية المرجعية التى شكلت جزءًا من تكوينهم وانتمائهم لطبقة الصفوة مهما تذكروها بصعوبة في مستقبل حياتهم. علاوة على ذلك فإن غياب أى تدريب متخصص فى المناهج المخصصة للأدب فى المقام الأول كان فى ذاته جزءًا من عدة الرجل النبيل والهاوى والذكى متعدد المواهب، والذى ليس فيه أثر للتحذلق أو الرطانة والذى كان مقررًا أن يظهر فى فرنسا فى القرن السابع عشر كحكم على

الذوق الأوروبى، وقد تعلم فى أغلب الأحوال على يد الجزويت الذين أخذوا بمنهج الإنسانيين، مع تهذيب نصوصهم بعناية والحد من البحث الزائد الذى لا طائل من ورائه.

(١٤)

فن البلاغة الثانى
وشعراء الفصاحة العظماء

روبرت جريفى

قرب نهاية القرن السادس عشر أطلق مؤرخو الأدب اسم "مدرسة شعراء الفصاحة العظام" École des Grands Rhétoriqueurs على كوكبة من الكتَّاب الذين عاشوا فى النصف الأخير من القرن الخامس عشر حتى بداية حكم فرنسيس الأول، وكان ينظر لهم فيما بعد كمتأخرين قدموا فى أخريات العصور الوسطى أو كطلائع لشعراء عصر النهضة الموهوبين. ومع تقدم العمل فى إعادة كتابة التاريخ بدأت إعادة تقييم أقوى لمجمل أعمال الكتَّاب الإنسانيين والفنانين والدبلوماسيين ومؤرخى الأساطير ومهندسى العمارة أمثال: جان ميشينو Jean Meschinot (١٤٣٥-١٥٠٧) ودسترية Destrées (؟)، وجان روبرتيه Jean Robertet (؟ - ١٥٠٢) وأوكتافيان دى سان جيلا Octavien de Saint-Gelais (١٤٥٨-١٥٠٢) و ولـيم جريتان Guillaume Cretin (١٤٧٢؟-١٥٢٥)، وأندريه دى لافينى André de la Vigne (١٤٧٠-١٥١٥) وبيير جرينجور Pierre Gringore (١٤٧٥-١٥٢٦)، وجان بوشيه Jean Bouchet (١٤٧٦-١٥٥٧)، وجـان بارمنتيه Jean Parmentier (١٤٩٤-١٥٢٩)، وجان لومير دى بلج Jean Lemaire de Belges (١٤٧٣-١٥١٦)، مع بترارك Petrarch ويوستاث ديشامب Eustache Deschamps وكريستين دى بيزان Christine de Pisan وغيرهم.

نبعت المنزلة الرفيعة لهؤلاء الكتَّاب فى تطور ثقافة عصر النهضة من الإقلال من الموضوعات الجدلية فى فنون الشعر التى سادت فى القرن السادس عشر، والاعتراف بأن ما يعلق بالذهن من النصوص intertextual recollections يعد مؤشرًا على الاستمرارية الفنية، واستخدام الأساليب الحديثة لتفسير اللغة الشعرية كصنعة ثقافية، والإلمام الأعمق بالنزعة الإبداعية لهذه الزمرة المتحررة التى أحيت من خلال المسرح ذكرى الاحتفالات الدينية والمناسبات الاجتماعية للطبقة البرجوازية التى أثرت حديثًا، كما قامت بتمثيل الإشارات التى كانت تحدث فى بلاط الأقوياء، وعظمت أعمال دوقات مقاطعة بيرجنديا والبيت الحاكم أو الأسرة الحاكمة فى النمسا House of Austria، وجملت المغامرات السياسية للملك لويس الحادى عشر والملك تشارلز الثامن. ولم يعد أحد يحط من قدر هؤلاء الشعراء بسبب البراعة الفنية لقوافيهم الموفقة، الارتجاعية، المصرعة، المبهمة، ثنائية اللغة، الثنائية أو الثلاثية، الخشنة، المنظومة، المتصلة، وهكذا، وفى الوقت الذى لم يكن إلهامهم نابعًا من فن الشعر art poétique ولا متحدًا معه، فإن النقد يمكن أن يعيد بناء النقاط الرئيسية فى الشكل الأدبى ذى البنية الخاصة للبلاغة الثانية، وهكذا نجد أنفسنا فى وضع أفضل لتلخيص تراث العصور الوسطى لما يسمى "بشعراء البلاغة العظام" وتحديد دورهم الفاعل فى وضع الشكل الشعرى وتوفير المثل لهذا الشكل.

ومن أعمال جاك لوجراند Jaques Legrand مثل L'Archiloge Sophie و Des rithmes et comment se doivent faire (١٤٠٥) وحتى جرايتان دى بون Gratien du Pont فى عام ١٥٣٩، كانت الرسائل التى تكتب عن الشعر تسمى البلاغة الحديثة العلمانية، وفنون البلاغة الثانية، والبلاغة العامية والأصلية، والبلاغة من أجل تعلم نظم القوافى، والبلاغة العروضية [1]. وفى هذا النظام كانت كلمة vers، أى الشعر، تعنى بيتًا من الشعر أو مقطعًا شعريًا أو جزءًا كاملاً من قصيدة طويلة، أو مجرد قواف ثنائية تدل بدورها على تقسيم القوافى، مثل القوافى الداخلية أو

المقاطع الشعرية المكونة من بيتين، وكانت كلمة stile، أى الأسلوب، تدل على شكل معين من أشكال الكتابة أو أحد أنواع النظم أو الشعر الذى ينتج عن نظام للقوافى، كما هى الحال فى قصيدة Couronne Margaritique التي كتبها لومير دي بليج Lemaire de Belges. ويأتى التعقيد الإضافى من حاسة الشعر التى هى رافد مهم للشعر والنثر معًا، والتى كانت تعتمد على الرموز الواردة فى الكتاب المقدس والصور الأسطورية التى تبين شكلاً واحدًا فقط من أشكال البلاغة، وتدعو هذه التسمية المائعة المفارقات التاريخية للحكم على عدد كبير من الكتّاب بالمعايير الفنية لعصر آخر، وقد وقعت لحظة مهمة وغير متوقعة فى قصيدة Complainte التى كتبها كليمنت مارو Clément Marot؛ حيث استبدل بالبلاغة النظم بمعناه الحديث، وحيث يظهر إدراك تطور الأجيال عندما يظهر طيف والده لابنه فى منامه، ثم يتقدم حتى يصبح شلالات مناسبة من كلمات مثل حزن ومشلول ومكتئب تمامًا، تم نقلها بشكل مباشر عن الأعمال السابقة لوليم كراتين Guillaume Cretin.

ومن النماذج الرائعة على إدخال أجزاء الكلام الخاصة باللغة اللاتينية إلى اللغة الفرنسية من آليوس دوناتوس Aelius Donatus حجة القرن الرابع عشر، فى قصيدته Donet baille` à Loys' (١٤٩٨)، وفى هذه القصيدة يخاطب موليينه ببراعته قراء يفترض أنهم من العالم الحقيقى، كأحد تنويعات التكليف التقليدى التى تريد البلاغة الكلاسيكية أن تصل إليه وترضيه وتحرك جمهورًا افتراضيًّا أو حقيقيًّا؛ وتعلق بجمله الشعرية تركيبات جميع أشكال التحول وقواعدها من خلال قوافى الموضوعات النثرية. عندئذ كان شعراء الفصاحة يستخدمون التعقيدات التركيبية كوسيلة للنهوض بالإمكانات الدلالية للغة الحديثة وأوزانها، ويثور خلاف حول الفصل بين الشعر والنثر بين الحين والآخر، كما يعد ثانويًا بالنسبة للاهتمام الرئيسى بإيجاد إيقاعات موزونة للحديث لتحسين بنية التفكير، وكما يقول جاك لوجراند Jaques Legrand فإن القوافى تنتمى جزئيًا للنحو و جزئيًا للبلاغة، كوسيلة للتأكيد والتوجيه، ومن ثم تحديد

العلاقات اللغوية فى قصيدة ما [٣]. وهكذا فكل مكونات بيت شعرى ما أو قصيدة بأكملها توضح بعضها بعضًا، فعذوبة الصوت لاتتحقق دون كلمات، ولا توجد كلمات دون مقاطع، ولا توجد مقاطع دون حروف. كما ذكر مولينيه Molinet فى كتابه Art de rhétorique.

على قمة التألق البلاغى لخص القراء المعاصرون فنهم مثلما فعل رابليه Rabelais عندما وصف بلاغة بوشيه Bouchet "بكنز الحكمة" بسبب كتابه douceur et discipline (١٥٢٤)، وقد أصبح الجمع بين الفصاحة والحكمة أمرًا مألوفًا فى أوروبا فى عصر النهضة منذ زمن فيلون Villon، كما هى الحال فى مديح فيسينو Ficino للنحو والشعر والبلاغة فى العصر الذهبي الذى جمع بين "الحكمة والفصاحة والحصافة مع فنون الحرب" (١٤٩٢)، وفى مؤلف بيكو Pico المسمى (سلطان الوئام). ويعنى "النظام" فى مؤلف رابليه Rabelais كلاً من سعة العلم والمعرفة بالقيود الحقيقية التى تفرضها الأشكال الأدبية [٤]، وعلى الرغم من أن أشكال القوافى منفصلة عن العقل فإن هذه الأشكال مجازة بلا شك كفضائل اجتماعية يعظ بها ميشينو Meschinot فى مؤلفه الرمزىLes lunettes des princes [٥]، وفى النطاق المحدود للقصائد ذات الثلاثة مقاطع نجد أنها موصوفة بشكل رسمى بقدر الدور الأكبر الذى يقوم به شعراء الفصاحة لتخليد ذكرى نسيجهم الاجتماعى من خلال تحديد مكانتهم التاريخية.

إن معنى "اللعب" فى صنعتهم الكلامية يقترب من رقصة الحكمة أمام عيون العقل الخاصة بإله الأمثال God of Proverbs، الذى يخلق العالم حينئذ عن طريق تحديد أشكاله، وفى مستهل مؤلف بترارك Petrarch بعنوان Canzoniere ومؤلفه الأوغسطينى بعنوان Secretum استمر شعر عصر النهضة يسبر غور التصميمات المأمولة والمعانى المشتقة للغة الجنس ابشرى من بنى آدم post-Adamic، ويعيد بناء العالم عن طريق إعادة تنظيم الخلق، مثلما يظهر فى أعمال مثل Les lunettes des

princes أو مؤلف كريتان Cretin المسمى الغناء الملكى: "أيها الخالق السماوى الملك البارئ قبل خلق الزمن، صورت خلقًا جديدًا، كى تصلح خطأ أبينا آدم وجريمته".

ويتحد الإنسان مع خالقه من خلال الميلاد العجيب من بطن (المعبد) العذراء مريم، ويتحد معبد أقيم بصفة ربانية مقدسة وفقًا للوزن والشكل والمقاس فى مؤلف فيرجن Virgin (٦) وهكذا تداخلت الأفكار غير المتبلورة: القافية والإيقاع والوزن، فى شعر poesis رواخ أدوناى Adonai ruach فى سفر التكوين، والإصحاح الأول، والقياس المبدع للحكمة اللانهائية فى الأمثال Proverbs. وإذ ما انتقلنا إلى القسم التالى، وهو القطاع غير المكتمل من الموشحات Terza rima البتراركية Petrarchan فى مؤلف لومير دى بيلج Lemaire de Belges نجد أن توافق اللغتين La concorde des deux langages يصور على الفور رقصة آلهات الحسن الثلاث ينكشفن للعالم فى البلاط ويتضح لنا أن نسبة ٢:١ بين الإبداعى والفيثاغورسى التى تسود العمل بأكمله.

ينشأ التوازن الديناميكى مع القيود الرسمية بشكل طبيعى من تنوع القوافى التى تقترحها كتب البلاغة الثانية ومن الإيقاع التركيبى الناتج من التفكير كشىء مصاحب للصوت الشعرى، وهكذا يشيد جورج تشاستيلان Georges Chastellain بفيرجل Virgil وشيشرون Cicero فى مؤلفه Epître 14 معلنًا أنه: يجب استخدام الحكمة الشفهية... التى يستخدمها شيشرون بشكل مبهج، ووضوحه ليس مطنبًا ولا مضجرًا أبدًا..... "حديثى تزينه البلاغة": إن الهدوء douceur الذي امتدحه رابليه Rabelais فى هذه الحرية يوجد فى معالجة الدين والسياسة والأخلاق والثقافة والأحداث الخاصة وفى منافسات بوى Puys على موضوعات ثابتة؛ حيث تتشكل الأخلاق كما تشحذ المهارات. فبوى نوتر دام Notre Dame – Puys على سبيل المثال أوجدته الأكاديميات الورعة académies dévotes التى كتبها كان Caen ودييب Dieppe، وخاصة روان Rouen، التى أصبحت بوتقة لتهذيب الذوق، وقد نشأ تقييم عصر

النهضة copia rerum ac verborum جزئيًا من الأعمال المبلغ فيها مؤلف ميشينوه (Meschinot) بعنوان "اثنتان وثلاثون طريقة لقراء فرح وآلام العذراء مريم" وأيضًا مؤلف دستريه Destrées عن "حياة القديسة كاترين" La Vie de Sainte Cathrine (١٥٠١): ويظهر اسم العذراء هنا أربع مرات: فى البداية وفى الوسط وفى النهاية. مديح ورع متداخل حتى إنه يمكن أن يقرأ إلى الأمام أو إلى الخلف، ومن جميع الجوانب. ورغم أن لوجران Legrand أحس أن البيت السداسى التفاعيل كان يمثل حدًا وزنيًا طبيعيًا نجد على الطرف الآخر Art de rhétorique مجهولة المؤلف تختبر بارتدادها اللانهائى حدود المعنى عن طريق تقليص البيت الشعرى إلى وحدة لفظية phoneme واحدة [٧].

وفى خلفية منافسات بوى Puys، وتحت رعاية الفنون البيرالية كان يوستاش ديشامبEustache Deschamps يعد الترتيب الوزنى للكلمات: الموسيقى، الطبيعية المستمدة من كتاب "عزاء الفلسفة" Consolation of philosophy للشاعر الرومانى البويثيه Boethian بعيدًا عن الشعر الغنائى والموسيقى الآلية المصطنعة، معنيًا بالشكل أكثر من المضمون [٨]، وفى تشخيص وليم ماشو Guillaume Machaut أعظم شعراء الغناء المعروفين باسم " تروڤير" trouvère فى فرنسا ومعلم ديشامپ Deschamps، نلمح تأثيرات الموسيقى الطبيعية فى عباراته التى تقول: "أنا الطبيعة، التى من خلالها تتشكل كل الأشياء" (انظر John I:3). فالطبيعة تأتى إلى الشاعر كبشارة تقدم المعنى والبلاغة والموسيقى وهنا مرة أخرى نجد أن النقاد الأوليين قد أخطأوا فى تقليص بلاغة لومير Lemaire وموسيقاه اللتين تدلان على نفاذ البصيرة هما الشيء نفسه بالنسبة لمعادلة تأثير الشعر مع الموسيقى[٩]، ويلخص مولينيه Molinet الأمر بقوله إن البلاغة المحضة هى نوع من الموسيقى يسمى الإيقاع... فالموسيقى رنين سماوى، صوت الملائكة، متعة الجنة، أمل فى الهواء، أرغن الكنيسة، تغريد الطيور، إعادة خلق القلوب الحزينة البائسة، (العقاب الذى يطرد

الشياطين). من الواضح أن شعراء الفصاحة سعوا من أجل جميع أنواع الاتساق متعدد الأصوات، ففى مؤلف فرانشينو جافورى Franchino Gafori المسمى Theorica musice (١٤٩٦) يشمل هذا الطيف المتسق الموسيقى والكلام والإلهام الروحى العام الذى يربط الإلهام الشعرى بالإيقاع ونغمات النطاق الطبيعى dodeciad، ومواقع الأبراج والأنماط المسلسلة، والأشكال المعبرة، والـ melos المنسجمة للكواكب السيارة، ودقات قلب الكون، والمصور الأساسى للخلق، ويحدد جان روبريته Jean Robertet فى مؤلفه Épître a Georges Chastellain نغمته التوافقية باعتبارها الوظيفة الإجمالية للبلاغة الثانية: "تزيين جميع الأعمال البشرية الأخرى من خلال البلاغة الأنيقة النبيلة التى تبدو ملائكية أكثر منها بشرية" إن هذه الصلة العابرة التى يضعها ما فوق الوجود المادى تحمل إلى قلب التحول الإبداعى للبلاغة الثانية، موحية ليس فقط بصلتها بنظرية الموسيقى فى مطلع عصر النهضة، بل أيضًا بصلتها بالرسم فى أخريات العصور الوسطى. ولقد عمم يوهان هوزنجا Johan Huizinga تعميمًا معبرًا عن كيفية تقديم فنون القرن الخامس عشر عن المظهر الخارجي للأشياء، التى تعيد إلى الأذهان المبادئ الزمانية والمكانية مثل الكمال والانسجام والتألق التى وضعها توماس الأكوينى Thomas Aquinas وتحفظ سرها طوال الزمن القادم(١٠)، وتتكيف معايير هذا الثالوث الأكوينى مع الصفات المنظورة و المسموعة لشعر الفصاحة، وكثيرًا ما تبالغ الـ Hortus conclusus للـ rondeau (قصيدة تتكون من ١٣ بيتًا و قافيتين) على سبيل المثال فى موضوع العذراء مثل الشكل الحيوى لمعبد سليمان Temple of Solomon والتصوير المؤنث للعالم الذى خلق بجوار خلق الرب، وهذا الشكل الشعرى (تفسيرًا للكلام الأكوينى) يخلق مجالاً محكمًا من القوافى المحددة، والعلاقات غير العملية والمحدد لذاتها، حيث ينظر إلى كل شيء داخل الإطار نظرة عضوية، ويتبع تركيب الإدراك الحسى تحليل للإدراك (consonantia) وهو جماع أجزائها المعقدة، القابلة للانقسام، القابلة للانفصال، المنسجمة مع بعضها بعضًا،

ونحس إيقاع تركيبها فنجده محددًا لذاته، مكتمل التركيب ويشد بعضه بعضًا داخل حدود مقررة، مقابل خلفية لا حد لها من المكان والزمان المطلقين.

أما ما يتعلق بالرسم فتوضح بضعة أمثلة، أفضل من أمثلة جان فان إيك Jan Van Eyck، كيف أن ملاحظة هويزنجا Huizinga كذلك تستحوذ على المنمنمات المتشابهة لشعر الفصاحة : ومثلما ابتدع فان إيك Van Eyck الرسم، صاغت البلاغة الثانية الجوانب الأساسية للشعر الحديث، ففى مؤلف فان إيك Betrothal of the Arnolfini (١٤٣٤) يظهر ركن بسيط من العالم الحقيقى فجأة مثبتًا لوحة، كأنه بفعل السحر، وكما هى الحال لدى مولينيه Molinet أو لومير دى بلج Lemaire de Belges، نجد أن رسام المنمنمات الزخرفية غير موجود، وشاهد على اللحظة، يشهد على الحدث، مثلما يطلب من كاتب العدل أن يعلن أنه حضر وقوع حدث مشابه مستوف للشروط القانونية، ومثل خيال تمثيلى نقرأ العبارة التالية: "يوهانس من إيك كان على هذه الشاكلة" Johannes de eyck fuit hic فوق مرآة محدبة على فجوة فى جدار، ويشوه السطح العاكس للمرآة الموضوع الأمامى الواقعى، والصورة التلغرافية للرسام الشاهد، وعين الرب غير المرئية التى ترى كل شىء، والتى ترمز إليها المسبحة والشمعة الوحيدة التى تحترق فى ثريا دقيقة الصنع. ويجتمع هذا الحشد المتناسق مع سكون القداس الرمزى وجموده. إن اللحظة التى يدرك العقل فيها وضوح claritas الصورة الجمالية بكمالها وانسجامها ويفتنه انسجامها هى لحظة الركود الصامت للذة الجمالية، ويعبر عن عالم التصوير من خلال مجموعة كبيرة من التفاصيل الغنية التى تسجل وتحول وتخلد هذا النص المستقل المتناهى فى الصغر الذى أثر تأثيرًا عميقًا فى فيلاسيكوسة Velasquez وكوربيهCourbet ومانيه Manet، ومن ثم ففى القداس Mass نجد أن التمجيد التذكارى هو الوظيفة الأساسية للبلاغة الثانية [11]، وبينما يمكن قراءة عمل مثل Séjour d'honneur الذى كتبه أوكتافيان دى سان جاليه Octavien de Saint Gelais (الصادر ١٥١٩) ككتاب عن حسن العيش،

فإن المبادئ الأخلاقية للتودد فى Doctrinal des princesses التى كتبها جان ماروJean Marot (١٥٢٠) تجعلها مقطوعة نموذجية من شعر الفصاحة، كما هى الحال فى الشعر والفضيلة ممزوجين من خلال أشكالهما بقلم تشاستلان Chastellain.

الهوامش

1- See Pierre Jodogne, 'Les "Rhétoriqueurs" et l'humanisme: problème d'histoire littéraire',in *Humanism in France*, ed. A. H. T. Levi (Manchester: Manchester University Press,1970), p. 153; Eric Méchoulan, 'Les arts de rhétorique du xve siècle: la théorie, masque de la théorie?', in *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, ed. Marie-Louise Ollier (Paris: Vrin, 1988), p. 218; Paul Zumthor, *Le masque et la lumière* (Paris: Seuil,1978), p. 206.

2- Franco Simone, *Umanesimo, rinascimento, barocco in Francia* (Milan: Mursia, 1968),p. 190

3- Legrand in M. E. Langlois (ed.), *Recueil d'arts de seconde rhétorique* (Paris: Imprimerie nationale, 1902), pp. xi–xii.

4- This recalls Regnaud le Queux's *Instructif de la Second Rhétorique* in the anthology *Jardin de plaisance et fleur de rhetorique* (1501; facs. reprint Paris: F. Didot, 1910–25), 2 vols., with its *locus classicus* of eloquence subsumed under wisdom: 'de sapience on ordonne /Sa loquence en fait de practique / Ou d'estude' ('eloquence is grounded by wisdom in theory and in practice', my trans.).

5- *Les lunettes des princes* is available in C. Martineau – Genieys's edition (Geneva: Droz, 1972).

6- In the *Jardin de plaisance* the world is created by wisdom in tandem with love. Compare Langlois, *Recueil*, Traité ii, p. 40. Throughout *rhétoriqueur* poetry and

the tractates of Second Rhetoric we find mention of sacralized letters infused into human understanding by the muse of grace.

7- 'L'art de rhétoricque pour rimer en plusieurs sortes de rime', in *Recueil de poésies françaises des XVe et XVIe siècles*, ed. A. Montaiglon (Paris: Jannet, 1861), vol. iii, p. 125. At the end of the fifteenth century Jehan Thenaud used the eulogistic term 'puys de sapience' which 'polit la langue et enrichit son possesseur' ['font of wisdom . . . which polishes language and enriches its possessor', my trans.], cited by Marc-René Jung in 'Poetria', *Vox Romanica* 30 (1971), p. 63; compare Parmentier's Chant-Royal presented for *puys* competition in 1518, where Mary is praised as 'Sapience infinie, / Qui nostre routte en sa charte compasse' ['infinite Wisdom, / Who charts the road we travel', my trans.]. She is the interstice between 'saincte Théologie' ['sacred Theology'] and 'subtille Astrologie' ['subtle Astrology'] in a firmament that is proportionate and concordant.

8- *Art de dictier*, in *OEuvres complètes*, ed. G. Raynaud (Paris: F. Didot, 1891), vol. vii, 'De Musique', pp. 269–70; Roger Dragonetti demonstrated that Deschamps's view on 'La poésie, ceste musique naturele', derives from Boethius, in *Mélanges R. Guiette. Fin du Moyen Age et Renaissance* (Antwerp: Nederlandse Boekhandel, 1961), p. 62.

9- *OEuvres complètes de Jean Lemaire de Belges* (1882–91; reprint Geneva: Slatkine, 1971), vol. iii, p. 197.

10- Zumthor has argued that emblematic poetry aspires to physical representation, in *Le masque et la lumière*, p. 214. Compare Huizinga, *The waning of the Middle Ages* (New York: Doubleday, 1954), pp. 267, 276.

11- While the programmatic introduction to Molinet's edition of the *Roman de la rose* equates the muse with divine grace, his metaphors of choice view transformation as a naturalized role of the flowers of rhetoric.

(١٥)

بلاغة الحضور: الفن والأدب والخداع

فرانسوا ريجولو

يسود الاقتناع بفكرة التمثيل الخداعى للتاريخ الثقافى لعصر النهضة، فقد كان الفنانون العظام مقتنعين بشكل عام أن لديهم القدرة على إضفاء مسحة من الحياة الغيبية على أعمالهم الفنية، ويمكن أن ترى خيال بجماليون رمزًا لهذا الاعتقاد فى الخصائص الخداعية للفن، وتمثل الأسطورة الإغريقية الشهيرة الاعتقاد فى قدرة الفن على منح الحياة أكثر من مجرد تمثيلها، وفى رؤية أوفيد Ovid لقصة بجماليون كمثال يقع فى غرام التمثال الذى نحته، وتستجيب الآلهة لصلواته فتحيل ذلك الرخام البارد إلى لحم ودم (Metamorphoses)، وقد جذبت هذه الأسطورة خيال الكثير من الفنانين والكتَّاب بدءًا من دوناتلو Donatello إلى ميشيل دى مونتاى Michel de Montaigne ووليام شكسبير William Shakespeare. ويرتبط انتصار المهارة التمثيلية عادة بقدرة الفن على إثارة العواطف، وقد كانت تلك النظرية سائدة فى عصر النهضة.

كان المصور يستطيع إخضاع عقول الرجال حتى يقعوا فى غرام لوحة ما لا تمثل امرأة حقيقية. يروى ليوناردو Leonardo هذه الحكاية الطريفة فى رسالته عن التصوير Treatise on Painting رسمت لوحة دينية اشتراها شخص أحبها كثيرًا لدرجة أنه أراد أن يزيل منها الصور المقدسة حتى يتسنى له تقبيلها دون ارتياب، وأخيرًا تغلب ضميره على تنهداته وشهوته، ولكنه اضطر لإبعاد الصورة عن منزله(١). وإذا كان نقاد اليوم يرون أن الخداع البارع مشكوك فيه مهما كان الأمر فقد امتدحته

المراجع الكلاسية كثيرًا. ولقد كان للعرض الشهير الذى كتبه بلينى Plinyعن تطور التصوير أعمق الأثر على المعايير المستخدمة فى تقييم جودة الفنون المرئية، ففى الفصل الخامس والثلاثين من كتاب Natural history يذكر بلينى Pliny أن التصوير يدأ بتتبع الخط المحيط بظل الإنسان (VI) باستخدام لون واحد ('monochrome') (XI)، ويصل الأمر فى النهاية إلى روائع آبل Apelles التى تنطق بالحياة حتى إنها تتحدى الطبيعة نفسها (XXXVI). وبمعنى آخر فإنه مع تطور التقنية أمكن للتصاوير المسطحة الرديئة أن تتحول إلى صورة حية متعددة الألوان يمكن أن تخدع من يراها. يذكر مارسيليو فيشينو Marsilio Ficino منتشيا فى كتابه Theologia Platonica أشهر نماذج فن الخداع: الطيور الجارحة تنقض على عناقيد العنب المرسومة على لوحة Zeuxis، والكلاب الهائجة تنبح على حصان آبل Apelles، ومنظر كلاب الصيد والرجال الفسقة ينظرون نظرات غرامية لتمثال فينوس الرخامى الذى نحته براكسيتلز (Praxiteles XIII.3). كان هذا بالنسبة لفيشينو Ficino وتلاميذه الأفلاطونيين الجدد دليلا ملموسًا على قدرة الفن على خداع المشاهدين وإثارة عواطفهم. كان أفلاطون قد أثار القضية الأخلاقية عن رسوم هوميروس فى كتابه الجمهوريةRepublic، فغدا الهدف الأسمى للفنان هو تعليم البشر، فمن وسائل حفاظه على سمعته أن يقرأ أعماله قراءة رمزية. وقد استطاع رسامو عصر النهضة وشعراؤه عن طريق تقديم تفسيرات رمزية حصينة لأعمالهم أن يتجنبوا الاعتراضات الأخلاقية لنقادهم، عندما وجدوا هوية تتعايش فيها القيمة الفنية والحرية الفنية جنبًا إلى جنب من خلال قدرتهم على إنتاج صور خداعية نابضة بالحياة.

يتجلى انتشار "بلاغة الحضور" فى عصر النهضة فى العديد من المصطلحات البلاغية التى استخدمها المنظرون لرسم الواقع، ففى رسالته اللاتينية عن الشعر (١٥٦١) التى تلخص قرنين من الأفكار الإنسانية يخصص يوليوس سيزار سكاليجر Julius Caesar Scaliger فصولا لعدد من المصطلحات المترادفة مثل:

"العرض، والوصف، والتأثير، والإحساس، والوضوح، والقوة الشعرية، والتلقى" وهكذا descriptio, demonstratio ،claritas, enargeia, effictio,،perspicuitas (I.I,III.24 Poetices libri septem)، لكن كلمة enargeiaربما تكون قد استخدمت لتصف محاولة عصر النهضة لتصوير العالم فى شكل كلمات.

أشار أرسطو فى كتابه البلاغة إلى أن "هوميروس" كثيرًا ما يتحدث عن الجمادات باستخدام الاستعارة وكأنها أشياء حية، وأضاف أنه إلى إبداع الواقع تعزى شهرته، (III,XI.3)، وتشير كلمة energeia لدى أرسطو إلى التناقض الناتج عن إحداث تأثير قوى ينبض بالحياة عن طريق الكلمات. وفى العصر الرومانى حدث ارتباك غريب يتعلق بأصول الكلمات، إذ اندمجت لفظتان يونانيتان مشتركتان فى الجذر هما enargeia، energeia دمجًا دلاليًا، فكانت energeiaعادة ما تترجم إلى كلمة actioاللاتينية (بمعنى نشاط، واقع، قوة) أما كلمة enargeia فكانت تترجم إلى illustratio،evidentia (بمعنى مرئية، وضوح)، وفى النظرية الشعرية الكلاسية وفى عصر النهضة كان المعنيان يميلان للاندماج، وكأن القدرة الفنية energy التى تمثل الواقع كان لزامًا عليها أن ترتبط بالرؤية، تلك "الحاسة النبيلة " التى تتصل بالنور والإبداع.

وفى مؤلف Orator الذى كتبه شيشرون Cicero يعبر المؤلف عن قدرة الكاتب على وصف الجمادات وكأنها أشياء حية بعبارات مرئية أيقونية، وعند مناقشته لاستخدام pathos مع ethos يبين كوينتليان Quintilian أن الفصاحة تستمد قوتها من قدرة الخطيب على خلق "صورة شفهية" يتخيل العقل الأشياء من خلالها بدرجة من الوضوح، حتى إنها تكاد تبدو حاضرة أمام ناظريك Quae non tam dicere videtur quam ostendere `, Institutio oratoria VII.2)[٢]. وخلال عصر النهضة ازداد الاهتمام، بالقدرة الفنية عن طريق المبدأ الشائع ut pictura poesis والأحاديث

النموذجية للمؤلفين الكلاسيين أمثال بليني Pliny وبلوتارك Plutarch عن "التمثيل التصويرى".

إن المفهوم الحاسم للقصة istoria لدى ليون باتستا ألبرتى Leon Battista Alberti مستمد من الفكرة القائلة بأن الحكاية المؤثرة يجب أن تتمكن من إثارة عواطف من يتلقاها، وفى رسالته عن التصوير المسماة Della pittura (١٤٣٥) يقول: إن القصة التى تستحق الثناء والإعجاب هى القصة السائغة اللطيفة الجذابة التى تجذب انتباه من ينظر إليها، متعلمًا كان أو غير متعلم، وتحرك عواطفه[٣]، فبتصوير حركات الجسم بشكل ملائم يستطيع الرسام أن يثير ما يريده من عواطف لدى المشاهد، ولقد ألهبت قضية Timantes of Cyprus الخيال الإنسانى من ألبرتى Alberti إلى مونتانى Montaigne، فلما لم يتمكن الرسام اليونانى من تصوير حزن آجاممنون على تضحيته بابنته إيفيجينا فإنه فضل أن يغطى وجه الأب، ويترك للمشاهد تخيل الأسى والألم رغم عدم رؤيتهما [٤].

يسخر جواشيم دى بيلاى Joachim du Bellay فى مؤلفه Deffence et illustration de la langue françoyse (١٥٤٩) من المترجمين السيئين الذين تعوزهم المقدرة ceste energie (بمعنى enargeia، energeia) فيقول: هذه المقدرة... تمكن الرسام من تصوير الروح من خلال الجسد الذى يقوم برسمه فى شكله الطبيعى والروح ليبث فيه الحياة [٥]، كما يستمد الموضوع المرسوم "حقيقته الرائعة" من الطبيعة نفسها. وتظهر استعارة الرسام فتبدو مرغوبة إلى أبعد حد من قبل الكاتب الذى يهدف إلى الوصف الواضح لمنظر ما hypotyposis، حتى إن بيشام Peacham يقول "وصف واضح جدًا حتى إنه يبدو مرسومًا على لوحات وليس معبرًا عنه بالكلمات". وفى الموضوع نفسه يزعم إدموند سبنسر Edmund Spencer أن صور تقويم الرعاة The shepheardes calendar مرسومة بشكل منفصل، وكأن مايكل أنجلو Michel Angelo لم يكن موجودًا فلم يتمكن من إصلاح أفضلها ولا من شجب أسواها.[٦]

فى البلاغة الكلاسيكية كان الوصف الشفهى يعرف بـ ekphrasis باللغة اليونانية، وعلى الرغم من أن هذا المصطلح لم يستخدم على نطاق واسع فى أول الأمر، فإنه سرعان ما اكتسب دلالة فنية، فأصبح يعنى الوصف الأدبى لعمل فنى، وفى النصف الثانى من القرن الخامس عشر أصبح ينظر إلى هوميروس كمصدر لجميع المعارف فى الوصف الأدبى للأعمال الفنية ekphrastic، وفى مؤلفه Oratio in expositione Homeri يمتدح أنجلو بوليزيانى Angelo Poliziano الشخصية الخيالية لهذا الشاعر الملحمى bard فى فن المحاكاة mimesis[٧]. وعلى الرغم من (وربما بسبب) كف بصره استطاع هوميروس أن يضع الآدميين أمام ناظريه، ويمكن أن يعد وصفه لمجن آخيل مثالا رائعًا لجميع المشاهد الوصفية، ومثلما يلعب مجن (درع) رائعة هيفايستوس Hephaistos، الذى صنعه للبطل آخيل، دورًا مهمًا فى بناء الإلياذة، فإن هذا الدرع تحديدًا يقدم خلاصة واضحة لأهم أحداث قصة طروادة Trojan، لما تضيف معنى جديدًا للدورات الكبرى لحياة البشر، والتى كانت الشغل الشاغل والأهم لأشياع الأفلاطونية الجديدة الذين تحولوا فى فلورنسا Florentine حول كوزيمو من آل مديتشى Cosimo de'Medici.

فيما بعد لاحت فى أفق القارئ الإنسانى فى القرن السادس عشر رائعة فنية أخرى، ألا وهى مجن أنياس Aeneas فى الإنيادة (Book VIII)، فمديح سكالنجر J.C. Scaliger لوصف فيرجل الواضح وتعليقات مونتانى Montaigne المتحمسة على هذا المشهد مشهوران، ولقد افتتن كاتب المقال بشكل خاص بمقدرة فيرجل على التقاط جمال فينوس الفتان وهى تستدير نحو فلكان Vulcan تطلب السلاح لولدها: فصعود الشعر حالة نفسية يصعب تحديدها أكثر عشقًا من الحب نفسه، ففينوس ليست جميلة وهى عارية تمامًا، حية نابضة كما يصورها فيرجل[٨]. وربما يكون هذا أوضح مثال على القدرة الشعرية enargeia يقدمه كتَّاب عصر النهضة، وقد وصلت محاكاة فيرجل، كما يشهد بذلك مونتانى Montaigne إلى ذروة منتهاها، فتمثال فينوس، مثل

تمثال بجماليون، يتطلب "حضورًا" ساحرًا يأخذ بالألباب لأن وهمه الخيالى أكثر من واقعية الحياة نفسها.

ومثلما فعل هوميروس يصف فيرجل مجن آنياس Aeneas بأنه نص لايمكن وصفه (VIII.625)، وفى هذا الأمر الحى للقوة الإمبريالية يتم تصوير المشاهد الرئيسية للتاريخ الرومانى المستقبلى تصويرًا بديعًا يذكر أدق التفاصيل، فالحركة والكلام يبثان الحياة فى هذا العمل الفنى الخيالى الذى يمثل مستقبلا هو فى حقيقة الأمر ماض، ومن ثم فهو معلوم لقراء فيرجل الإنسانيين، لكنه لم ينكشف بعد لآنياس، لذلك فهولا يفهمه، ويبدو آنياس كقارئ ساذج مشدوهًا أمام المشاهد الفنية، لكنه لا يستطيع استيعابها. إن استخدام فيرجل الماهر الواعى للقدرة الشعرية enargeia إلى مركزية فن الخداع فى العملية البلاغية فى الحديث الفنى والأدبى والتاريخى لعصر النهضة.

وفى الوقت نفسه وجد كثير من كتَّاب عصر النهضة مادة للوصف الشفهى فى الأحلام والنذر وعجائب الطبيعة بوجه عام، وفى رؤى القرن السادس عشر تتحرك تماثيل أسطورية غريبة فى نشاط غريب. يقول جورج تشابمان George Chapman فى Ovid's banquet of sense (١٥٩٥) "إلى هذه الأشكال الميتة جاء جوهر الجمال الحى، فجعلها تجفل بوجودها"[٩] بيد أن الحماس للتصوير الخداعى أصبح مزعجًا مع تقدم عصر الإصلاح، وقد كانت هذه القدرة الشعرية دافعًا لتدمير الفن، كعلاج جذرى لمصدر رئيسى من مصادر الوثنية، والحقيقة أن الآثار الأخلاقية أو السياسية أو الميتافيزيقية لإدانة أفلاطون للفن لم تستبعد نهائيًا، كما أن القول بأن موضوع الرسام كذبة لأنه أزيل من الواقع مرتين أو ثلاث (أى من مملكة الأشكال المثالية) وبقى أساسيًا فى النظرية الإنسانية للتمثيل التقليدى، وربما كان تحطيم التماثيل الدينية واحدًا من أوضح الدلائل التاريخية على الافتتان المكبوت بقدرة الفن على التقليد والمحاكاة.

ربما يتضح التزام عصر النهضة بـ "بلاغة الحضور" فى أجلى صورة فى كتاب De duplici copia verborum et rerum، الذى كتبه إيرازموس Erasmus (١٥١٣)، ففى هذا الكتاب الذى يتناول "وفرة الكلمات والأفكار" يستخدم الكاتب الصورة المسرفة لقرن الوفرة لتصوير خصوبة الحديث الأدبى. وإذا ما تحدثنا بالتفصيل عن وصف شيشرون Cicero وكوينتيليان Quintilian لجميع أشكال التغييرات (تمثيلا دقيقًا للوفرة copia) نجد أن الكاتب الإنسانى الهولندى قد طور نظرية خاصة به، أصبح فيها الإسهاب البلاغى للغة إعلانًا عن الإبداع الشفهى وتحذيرًا من الاستخدام المسرف للكلمات من أجل الغواية والخداع. إن الانتشار من أمور الطبيعة، ويمكن أن يكون ذا علاقة بالصحة أو المرض، ومن ثم فتكرار صورة قرن الوفرة يمكن أن ترسل إشارة خادعة؛ لأنها تعزز الإحساس بأن اللغة وسيط فى التجربة الإنسانية لا يمكن الفكاك منه.

Ea [enargeia] utemur quoties ... rem non simpliciter exponemus, sed ceu coloribus expressamin tabula spectandam proponemus, ut nos depinxisse, non narrasse, lector spectasse, non legisse videatur [١٠]

يتضح اهتمام إيرازموس بالوجود الظاهرى للأشياء فى اللغة من تعريفه الشهير للقدرة الشعريةenargeia: نحن نستخدم القدرة الشعرية كلما شعرنا أننا لا نفسر شيئًا ما تفسيرًا بسيطًا، بل نصوره ليبدو وكأنه مرسوم فى صورة ملونة، حتى يبدو وكأنه مرسوم وليس محكيًا، وأن القارئ قد عاينه ولم يقرأه[١١].

ولكى يكون الوصف الأدبى أبلغ تأثيرًا يجب أن تتوفر فيه القدرة الشعرية enargeia على وضع الشىء أو المشهد الذى يتم وصفه أمام القارئ، إلا أنه عند إحداث عملية الافتتان أو الدهشة ربما تتجاوز هذه القدرة حدود التصديق، ونتيجة لذلك فإن من المفارقات أن تؤدى المقدرة على تحقيق الوضوح النابض بالحياة إلى

عدم تصديق القارئ. فرغبة الكاتب فى جعل الشىء يتنفس ويتحرك ويتحدث تحدث منه العلاقة الازدواجية بين (الواقع) و(الخيال)، وربما يتكون الحدث نتيجة خادعة للمهارة الفنية، والفعل حقيقية مضللة مثل الحدث، مما يزيف الجوهر الحقيقى للأشياء، وكثيرًا ما لا تنقل القدرة الشعرية الرسالة الخفية الغامضة والكامنة تحت سطح الأشياء، كما يقول جون ل. أوستن John L. Austin: " قد لا تعدو المقدرة الشعرية أكثر من أسلوب تحذيرى، أو طريقة لعمل شىء آخر لاستخدام الكلمات فى مواجهة الطبيعة المزدوجة للغة البشر وقدرتها غير المؤكدة على التعبير عن العالم". وقد أكد إرازموس من جديد إيمانه الثابت بالقدرة التحولية لكلمة الله. ولقد كان التشابه بين البلاغة الإنسانية والبلاغة الإلهية ذا أهمية قصوى بالنسبة له، وفى عصر الإصلاح كان هذا الزعم بالحقيقة المبهمة التى كان يشترك فيها المفكرون الإنجيليون المعاصرون أمثال: كالفن Calvin أو لوفيفر ديتابل Lefèvre d'Étaples أو ميلانكتون Melanchthon، فقد كانوا مقتنعين بأن الكلمة Logos الوحيدة من الكتب المقدسة يمكن أن تخلص البشرية وتنقذها 'Verbum Dei sufficit' (١٢)، وكان أسمى أشكال المقدرة enargeia اللغوية يوجد فى الإنجيل، الذى يمكن أن يصلح ويعيد الحياة إلى طبيعة الأشياء، ويقرر الحقيقة ليس فقط أمام ناظرينا ante oculos وإنما، أيضًا، داخل شغاف قلوبنا in pectora، ومع إعادة اكتشاف أطروحة لونجينوس Longinus بعنوانOn the Sublime، كان على تلك البلاغة اللغوية 'Rhetorik der Affecte' أن تصل إلى غاية منتهاها، ومهما كانت هذه الدعاوى اللغوية مدوية فلطالما عارضتها الممارسة الأدبية الفعلية للكتَّاب المعاصرين الذين أشاروا إلى الجانب المظلم من البلاغة فى سعيهم الدءوب من أجل المعانى.

لا ريب أن الافتتان باللغة الغامضة المبهمة كان سائدًا بين الكتَّاب الإنسانيين الذين كانوا يأملون فى الجمع بين عناصر المسيحية والأفلاطونية الجديدة؛ لإرشاد قرائهم خلال متاهة المعتقدات المتعددة شديدة التعقيد إلى "الدليل" على الوحدة الأدبية،

وقد امتدح الكتَّاب الغامضون المسيحيون كثيرًا الحيوية الملزمة للرمزية التى لا يفهمها إلا قليل. ولقد اختار جيوفانى بيكو ديلا ميراندولاGiovanni Pico della Mirandola وجان بودينJean Bodin موارد المقدرة اللغوية لما يسمى بالـ prisca theologia، وهى خزانة للكتابات الأسطورية قبل المسيحية لإيجاد تواصل تاريخى بين الكتابات الكلاسية والكتب المقدسة اليهودية والمسيحية، وكانت كتابة الشعر تعنى كذلك الاستعارة كثيرًا من "السير الأسطورية"، وهى مستودع هائل من الحكايات الوثنية، مثل المسخ Metamorphoses التى كتبها Ovid التى تذخر بالعديد من المعانى الأخلاقية الرمزية، ومن خلال الترجمة الواضحة لحكايات fabulae مختارة يحاول الشاعر فيها أن يكشف الحقائق العامة العميقة، ويدعو قراءه لإدراك القيم الخفية ذات المعانى السامية altior sensus.

فى ضوء ما تقدم نجد أن الشعر الأفلاطونى الجديد فى عصر النهضة كانت له صلات بالفلسفة واللاهوت أوثق من البلاغة، فقد كان يطمح إلى معرفة ما هو "حقيقى" وما يجاوز المظاهر، للوصول إلى المعنى العميق للأشياء ووضعها بوضوح أمام أعين القراء، وفى بعض الحالات المتطرفة كان البحث عن "معنى أسمى" مشفوعًا بإجراء تجارب كيمائية على اللغة. وفى أعمال كتَّاب الفصاحة البرغنديين والـ rederijkers فلمنكيين أصبحت الكلمات نفسها حيلا لغوية تخفى أسرار الحقيقة الغامضة، وكان الرسم والموسيقى يستخدمان كاستعارات قوية للتعبير عن الواقع، وكان الشعراء العظام هم أولئك الذين نجحوا فى الوصول إلى الأعين أو الآذان بوضوح مذهل من خلال الأساليب الملائمة، ففى إنشائهم اكتسبت اللغة صفات ليست فقط صوتية (مقاطع كالنغمات الموسيقية) بل مرئية كذلك (كلمات تشبه ما تصنعه فرشاة الرسام).

ربما كان هذا التجريب أوضح حالا فى أدب الشعارات (أندريا ألسياتو Andrea Alciato)والأحلام المجازية (فرانسسكو كولونا Francesco Colonna)

والألغاز (جان مارو Jean Morot) والمفروشات المزينة بالرسوم والتصاوير (إنريك دى فيلين Enrique deVillena) التى أسهمت فى إحياء التراث الكلاسى وتراث العصور الوسطى فى Carmina figurata وفى techuopaegnia.

استخدمت التلاوة الشفهية، فى عصر شهد ظهور المطابع، كأداة قوية لنقل أحد المعانى اللغوية المباشرة، فقد استخدم كل من فرانسوا رابليهFrançois Rabelais ووليام شكسبير William Shakespeare من المواد الشعبية الشفهية لاسترداد القوى الحية التى تتضمنها الروح الاحتفالية وجعلها أداة لنظام يوتوبى جديد يقوم على تجديد الذات "الكوميدى" الأبدى، ولقد كان باختين Bakhtin محقًا فى تأكيد أهمية الثقافة الشعبية للفهم الصحيح لحكايات رابليه Rabelais، لكن التراث الإنسانى للولائم الأدبية لا يقل أهمية،(١٣) ففى Colloquia إيرازموس Erasmus تختلط البيئة السعيدة الخالية من الهموم فىSymposium أفلاطون Plato بالحكاية الجادة للعشاء الأخير فى الإنجيل وإدخال القارى فى وهم بلاغى لتجربة حيوية. وتظهر الزخارف الخادعة للقدرة اللغوية enargeia فى أعمال أريستو Ariostoورونسارد Ronsard وسبنسر Spenser وآخرين ممن حاولوا استعادة الكثير من الأصول المفقودة عن طريق ما أسماه جلين نورتونGlyn Norton لغة الملحمة "الواضحة".(١٤)

يقول روبرت بيرتون Robert Burton إن الصورة الجيدة هى "حقيقة زائفة"،(١٥) لكن الحقيقة الزائفة ليست كذبة بالضرورة، وبتحرير القوى الكامنة للتعبير التصويرى بقيت النظرية الأدبية فى عصر النهضة مدينة لأصولها الكلاسية، لكن مع تقدم القرن السادس عشر كثيرًا ما خضع تفاؤل المذهب الإنسانى المبكر لتساؤل أكثر صعوبة ذى طبيعة معرفية تتعلق "بفن يأخذ بالألباب"، وبعيدًا عن أسلوب إرازموس Erasmus الذى يكثر فيه الاحتفال festivitas، الذى تمتلئ الكلمات فيه بالعديد من الأشياء، برز الكاتب الإنسانى من خداع اللغة وغموض المعنى.

الهوامش

1- *Treatise on painting*, ed. A. P. McMahon (Princeton: Princeton University Press, 1956), no. 33

2- See also iv.2.63; iv.2.123; vi.2.29–31; viii.3.70, and ix.2.40. On the appearance of these issues in the context of Italian Renaissance poetics, see Glyn P. Norton's remarks on the *romanzo* in the present volume (pp. 332–3).

3- *On painting*, trans. J. R. Spencer (New Haven: Yale University Press, 1966), p. 75.

4- Alberti, *On painting*, p. 78. See Montaigne, *The complete essays*, trans. D. M. Frame (Stanford: Stanford University Press, 1965), Book i, chapter ii, pp. 6–7.

5- *La de*Fence *et illustration de la langue françoyse*, ed. H. Chamard (Paris: Didier, 1948), pp. 40–1. See also Chamard's commentary on the word 'énergie', pp. 35–6, n. 5.

6- *Poetical works*, ed. J. C. Smith and E. de Sélincourt (Oxford: Clarendon Press, 1912), p. 612.

7- Angelo Poliziano, *Opera omnia* (Lyons: Gryphius, 1546), vol. iii, p. 63.

8- Montaigne, *Essays*, Book iii, chapter v, p. 645.

9- *Poems of George Chapman*, ed. P. Bartlett (New York: Modern Language Association of America; London: Oxford University Press, 1941), p. 54.

10- *Opera omnia*, 9 vols. (Basle: Froben, 1540), vol. i, p. 66.

11 -Text translated by Terence Cave, in '*Enargeia*: Erasmus and the rhetoric of presence in the sixteenth century', *L'esprit créateur* 16, 4 (Winter 1976), p. 7.

12- Lefèvre d'Etaples, *Commentarii initiatorii in Quatuor Evangelia (1522). The prefatory epistles of Jacques Lefèvre d'Etaples and related texts*, ed. E. F. Rice (New York: Columbia University Press, 1972), p. 435.

13- See Michel Jeanneret, *A feast of words: banquets and table talk in the Renaissance*, trans. J. Whiteley and E. Hughes (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

14- 'Rabelais and the epic of palpability: *enargeia* and history (*Cinquiesme Livre*: 38–40)', *Symposium* 33 (Summer 1979), 171–85.

15- *The anatomy of melancholy* (Oxford: John Lichfield and James Short for Henry Cripps, 1624), p. 233.

(١٦)

الشقيقتان المتناقضتان

لكى تكتمل الصورة الشعرية

كريستوفر بريدر

إن مبدأ اكتمال الصورة الشعرية ut pictura poesis، كما هو فى التصوير أو فى الشعر، موجود فى قلب علم الجمال فى عصر النهضة وفى الموضوع الرئيسى والعقيدة السائدة عن النظرية والتطبيق فيما يتعلق بالتصوير والشعر على السواء، ويظهر العنوان التعريفى لهوارس (Ars poetica 361) تقريبًا فى كل رسالة عن الفن أو الشعر منذ مطلع عصر النهضة حتى نهاية عصر التنوير Enlightenment مشفوعًا بالـ"تناقض البارع" الذى نسبه بلينى Pliny فى عن أمجاد أثينا De gloria (Atheniensium 3.3479) إلى سيمونيديس من جزيرة خيوس Simonides of Chios، فى العبارة المتقاطعة "Poesia tacens, pictura loquens" إن التصوير شعر صامت، والشعر صورة متحركة. إن الصورة الشعرية ut pictura التى تصور جميع كتّاب الشعر وعلم العروض واضحة الآن فى تكرار شعارات هوارس وسيمونيداس أو "مقارنات" أو "نظائر" الشعر والتصوير دائمة الوجود، أو الأمثلة المتكررة التى تتحاور بشأن القيمة النسبية أو (أسبقية) الفنون الشقيقة، هى تفهم الآن ضمنًا فى الإشارات الدائمة إلى الشعر ليس كمجرد "تقليد" أرسطوطاليسى، ولكن كتصوير أو رسم أو تلوين أو وصف بالألفاظ، ومن ثم فهى تقدم مفتاحًا لفهم ما يظنه الناس شعرًا والهدف والمكانة التى احتلها كنمط سائد للتعبير الثقافى الراقى.

غير أنه على الرغم من الدور المهم الذى لعبه التصوير الشعرى فى علوم الجمال الغربية منذ منتصف القرن الخامس عشر حتى ظهور أطروحة جوتهولد إفرايم ليسنج Gotthold Ephraim Lessing عام ١٧٦٦ بعنوان Laokoon، رافضًا فى النهاية ذلك المبدأ على أساس التقييم النقدى "للقيود" الرسمية التى تحدد الفروق التى يتعذر اختزالها بين ما يسمى بالشقيقات، فإن المحتوى الحقيقى للنظرية يعد ضئيلا بشكل مذهل، ولقد كانت هناك مجموعة من الأمور المألوفة مستقاة من شذرات من المصادر القديمة و"المواضع الكلاسيكية" loci classici مثل: المقطوعات المقلدة والحبكة والعلاقة بين الشعر والتاريخ فى كتاب الشعر Poetics لأرسطو Aristotle، وكتاب فن الشعر Art poetica لهوارس اللذين يعدان مصدرًا لمجاز "الصورة الشعرية" ut pictura ومبدأ "المبهج والمفيد" dulce et utile (333ff) المتعلق به والذى يتطلب الجمع بين "التعليم" والبهجة؛ وتصوير لوشيان Lucian لهوميروس كـ "مصور عظيم" فى Eikones 8؛ De inventione و Orator ad Brutum، و De oratore التى كتبها شيشرون، و Institutio oratoria الذى كتبه كوينتيليان Quintilian والتى تعد أساس المحاكاة الشفهية للفن المرئى فى البلاغة، وحفنة من الأمثلة التى أعيدت كتابتها كثيرًا وجمعها بلينى Pliny فى Historia naturalis أو بلوتارك Plutarch فى Life of Alexander و Moralia من الأساطير التى كانت تحيط بالرسامين اليونانيين القدامى، خاصة زيوكسيس Zeuxis وأبيلز Apelles، وهذه المصادر الكلاسية تم استكمالها بمراجع حديثة مستمدة من مجموعة الكتابات النظرية الحديثة الشاملة والمتجانسة بشكل ملحوظ والتى تم تكريسها لهذا الموضوع. ومن الأمثلة على ذلك: De pictura بقلم ليون باتستا ألبرتى Leon Battista Alberti (١٤٣٥) وهى رسالة منهجية غريبة عن نظرية الفن المرئى وتطبيقه، و Poetices libri septem بقلم يوليوس سيزار سكالينجر Julius Caesar

Scaliger (١٥٦١)، و Poetica d'Aristotele بقلم لودوفيكو كاستيلفيترو Lodovico Castelvetro التى جعلت من أرسطو مرجعًا أساسيًا لجميع المناقشات التالية للتمثيل الفنى، و Aretino بقلم لودفيكو دولسى Lodovico Dolce، و Trattato بقلم باولو لاماتزو Paolo Lamazzo، و An apology for poetry بقلم السير فيليب سيدنى Sir Philip Sidney (١٥٩٥)، De arte graphica بقلم ألفونس دوفرزنوى Charles Alphonse Dufresnoy (١٦٦٧)، و Entretiens (١٦٨٥-١٦٦٦) و Conférences de l'Académie royale (١٦٦٧) بقلم أندريه فبليبيان André Félibien والأخيرة تضم محاضرة تشارلز لوبرون الشهيرة Israelites gathering manna in the wilderness، و Vite بقلم بيترو بللورى Giovanni Pietro Bellori (١٦٧٢) التى عرضت حياة أهم الفنانين المحدثين عرضًا نقديًا قويمًا، وثمة نموذج لملاحظات بوسين Poussin مع ليوناردو Leonardo الذى يعد واحدًا من الرسامين القلائل الذين منحوا صوتًا رائعًا، Parallel between painting and poetry بقلم جون درايدن John Dryden (١٦٩٥) و Abrégé de la vie des peintres, par principes، Cours de peinture بقلم روجيه دى بيل Roger de Piles (١٧٠٨)، و Réflexions critiques بقلم جان بابتيسيا دى بوس Jean-Baptiste Du Bos (١٧١٩).

ويمكن تلخيص جوهر هذا المبدأ المستمد من هذه المصادر بسهولة، فكل أشكال الفن تهدف إلى "التقليد" الذى نقصد به ليس فقط " تقليد الطبيعة" بل أيضًا (وبوجه خاص) ما أسماه رنسلير لى[1] Rensselaer Lee "الفعل الإنسانى المهم"، و"القصص" النبيلة الواردة فى الكتب المقدسة، وشعر الحماسة القديم والحديث. وأكثر أشكال التقليد وأقواها إقناعًا (إن لم يكن أبلغها تأثيرًا) هو الرسم، وذلك لأن الرسامين ينقلون "الإشارات الطبيعية" على عكس الشعراء الذين يصفون الممثل المشهد والحدث من خلال الكلمات، ومن ثم فهم محصورون فى استخدام الإشارات

الشفهية التقليدية التى تمثل الأشياء التى يصفونها؛ فالرسم مدين لهذا التقليد بقدرته enargeia على تحقيق المثل البلاغى لخلق إحساس غامر بالوجود المادى المباشر، الذى يحمل كلا من المادة والمعنى الداخلى للأحداث التى يصورها فى نفس المشاهد. من أجل ذلك فإن العلاقة الخاصة للوحة مثل "عناقيد العنب" التى رسمها زيوكيس Zeuxis: وهى صورة نابضة بالحياة لطيور تهوى لتلتقط الفاكهة المرسومة، كذلك فإن الطريقة المدهشة التى يؤكد بها الأفلاطونى الجديد لوماتسو Lomazzo صاحب الفكرة الشعرية كنمط ومصدر أعلى للتمثيل الفنى (٢-١) كيف أن المشاهدين يضطرون لمحاكاة البواعث والعواطف المرسومة عند نظرهم إلى اللوحات التى تشتمل على أشخاص ذوى حركات معبرة (طبيعية) أو نابضة بالحياة، فتراهم يبتسمون مع مَنْ يبتسم، ويفكرون ويدهشون مع مَنْ يفكر أو يدهش، ويشتهون النساء الجميلات فى اللوحات العارية، ويتوقون إلى أكل الأطعمة التى يرونها مرسومة، بل ويشعرون بالنعاس أمام صور الأشخاص النائمين، وهكذا فالشعراء يجب أن يحاولوا قدر ما يستطيعون أن يحاكوا اللوحات بهدف إيجاد إحساس عن طريق الكلمات بالوجود الدرامى الواضح، الذى يحاول الرسامون تحقيقه فى التعبير عن البطولة: وكما يذكرنا أرسطو (Poetics 1448a) فإن البشر يسرون لرؤية صورهم، بغض النظر عمن يصورهم، ومن ثم الجمع بين التعليم واللذة فى الطريقة التى يراها هوارس، ويسترد الرسم جميع الخصائص التى يقدرها الشعر والبلاغة الإنسانيان أعظم تقدير لما يتمتع به الرسم من قدرة خاصة على إحداث الإيهام بالحقيقة المباشرة وإعطاء اللذة بالطريقة نفسها التى يعلم ويثقف بها.

ومع كل هذا فإن التطور الثقافى الذى تشير إليه الصورة الشعرية ut pictura يثبت أنه شديد التعقيد؛ فهو بسيط بساطة الأفكار الرئيسية التى قد تكون خلفها، ومن علامات هذا التعقيد ذلك التصميم المفرط والمثير للفضول على العمل فى معالجة عنوان هوارس الوجيز، وكما ذكر منظرو عصر النهضة فإن المرحلة الحاسمة تتمثل

فيما أفرزته إساءة التفسير الواضحة أو سوء الفهم الإبداعى، وقد جند سوء الفهم هذا الترقيم الخاطئ لنص هوارس والذى ربط الفعل erit أى " سيكون" بالجملة الأولى ut pictura poesis، بدلا من الفاعل الحقيقى للجملة الرئيسية، فبدلا من تعليق هوارس الدقيق القائل " سوف يحدث أحيانًا" الذى يؤدى إلى فهم العمل بشكل أفضل، سواء أكان شعرًا أو تصويرًا، قريبًا من النقد العام مرة وبعيدًا عنه مرة أخرى ut pictura (poesis erit): سوف يكون دائمًا، وعلى وجه الخصوص فى الشعر كما فى التصوير. لكن حتى مع السماح بسوء الترقيم يمكن أن تعنى عبارة هوارس ما جعلها كتَّاب عصر النهضة تعنى عندما حرفوها عن سياقها الصحيح، وبعيدًا عما قد يكون هوارس يقصده أولا يقصده وفق ما كان عصر النهضة يريده من النص: مرجعًا لنظرية عالمية للشعر والفن تقوم على القيم والأهداف الغريبة على أى شىء قد يكون الشاعر الأوغسطى أدركه بنفسه.

لكن ثمة إشارة أخرى كاشفة عن أن القوى شديدة التحديد التى تشكل علم جمال الصورة الشعرية ut pictura تكمن فى حقيقة أن المبدأ فى واقع الأمر علاقته بالرسم أقل من علاقته بالمثال البلاغى الأسمى للشعر والأهداف والاهتمامات التى كان الشعر أصدق تعبيرًا عنها، وذلك على الرغم من أنها تكمن فى تفضيل مثال الرسم على الشعر.

إن النزعة الأدبية الأساسية للتراث مدونة بالفعل فى مصادره المباشرة فى توقير الإنسانيين المبكرين للماضى القديم والطرائق المستخدمة لاستعادة تراث اللغات والآداب الكلاسية، وكما يشير مايكل باكسندول Michael Baxandall؛ فإن المبدأ ينشأ فى بداية الأمر كثمرة لممارسة شكلية كبيرة: نتاج عارض تقريبًا للمحاكاة الساذجة لغويًا والحرفية أدبيًا للمقارنات والـ ekphrases لتى تجدها فى كتابات أرسطو وهوارس وشيشرون وكوينتيليان أو فى النصوص التى تم جمعها فى الكتاب التمهيدى للغة اليونانية الكلاسيكية والمختارات الكلاسية بهدف دراسة محتواها النقدى الحقيقى

أكثر من تمكين المقلدين من إتقان الأمور المعقدة فى النثر الكلاسى[٢]. وعند هذا المستوى تظهر الصورة الشعرية ut pictura كسهم أساسى؛ لأنها وجدت فى الآداب القديمة أخذت كموضوع ثابت فى لغة الخطابة، فقد قدمت موضوعًا ثريًا فى فرص نقله للتراكيب البلاغية التركيبية للمقارنة والمقابلة والتشبيه والتضاد والعناصر الأساسية لفترات شيشرون المعقدة. ولقد أحيا التقليد الرسمى القح للنصوص الكلاسيكية سواء فى إعادة بناء النص الأصلى أو المحاكاة الإنسانية (أحيا) الآثار والمذاقات والاستعارات التى استخدمها الكتَّاب الأقدمون لتحليل الأعمال الأدبية المرئية والقياسات التمثيلية، التى شجعتهم هذه الاستعارات على رسمها.

يتجلى انتشار هذا النموذج البلاغى، كما يشير باكساندول Baxandall فى درجات نظرية الفن الإنسانى نفسها.[٣] وهكذا فإلى جانب الدليل على قيمة الـ enargeia نجد أن القيمة المستمدة من القوة المقنعة المتصلة بشكل الوصف الواضح للمشهد hypotyposis فى البلاغة الجدلية أو الفكرية لشيشرون وكونتليان توجد بينة على ما يعد الاكتشاف الرئيسى لألبرتى Alberti ألا وهو الإنشاء composition، حتى ربما أكثر من الهندسة الإسقاطية لنقطة ما أو منظور خطى مباشر، وهو مبدأ يعين فى تحليل الفنون المرئية وتفسيرها حتى يومنا هذا. وإنشاء ألبرتى Alberti مأخوذ مباشرة من تحليل أعمال شيشرون Cicero باعتبارها العملية التى يستطيع الإدراك الأساسى للرسام أو الإبداع المحفز أن يحدد عن طريقها اختيار الـ istoria,أو الحكاية التى يرغب الرسام فى تصويرها وطريقة تصويره لها. ومثلما تتكون الجملة المركبة من عبارات، تتكون بدورها من شبه جمل، تتكون هى الأخرى من كلمات تشكل أداة الخطابة، فإن الحكاية المصورة أو المرسومة تتكون من "أجساد" (تعبر عن الفاعلين الدراميين) يتكونون بدورهم من "أعضاء" (أى أعضاء أجسام هؤلاء الفاعلين أو الممثلين) والتى تتشكل من (أسطح مستوية) أو رقع الألوان التى تكون المادة التى يعمل بها الرسامون. إضافة إلى ذلك فإن الرسم يمكن تحليله إلى ثلاثة

"عناصر" على غرار العناصر الثلاثة التقليدية للبلاغة: inventio أى حركة المفهوم واستخدام المواد، والـ dispositio أى التحديد والترتيب المؤثر، والـ elocutio أى إيجاد أكثر العبارات تأثيرًا حتى تعطى العمل برمته تعبيرًا شفهيًا مفصلا. وهكذا ففى نسخة ألبرتى Alberti التى أحدثها الـ compositione، وهى عملية تتداخل مع لحظة الإدراك ولحظة الترتيب، والإبداع المثير الذى يؤدى أولا إلى الحصر الذى يخرج من خلاله التعبير الرسمى، وبعد ذلك إلى receptione di lumi أى اللعب بالألوان وانعكاساتها، والفاتح والغامق اللذان يوصف بهما الأشخاص والأشياء فى لحظة الحصر كى تكتسب سمات مادية حية ومعبرة. وفى نسخة تالية تعود إلى زمن دولسى Dolce فإن استخدام المواد inventione قد أدى إلى ظهور ما يعرف باسم الـ "disegno" أى "البيت" التعريفى أو"التصميم" الذى يصل إلى الكمال من خلال الـcolorito، أى اللون والضوء المعبران اللذان يجعلان العمل ينبض بالحياة.

لكن أوضح علامة على المغزى الأدبى الأساسى للصورة الشعريةut pictura وكذا المعالجة المثالية للشعر التى تتم بواسطة الصورة الشعرية ut picture هى فى إطاره، ومن الأهمية بمكان أن نأخذ فى الحسبان أثناء أى محاولة لتقييم أهمية الصورة الشعرية ut pictura أن النظرية قد أوحت بممارسة سارت فى الطريق المعاكس عند توجيه الشعراء لتقليد الرسامين، " فالرسم مثل الشعر" يتضمن العكس فى نهاية الأمر، و"الشعر مثل الرسم"، ونحن مدينون لهذا العكس بأهم ملامح الجمال فى الصورة الشعرية ut pictura وأبعدها مدى.

إن أول وأوضح هذه الملامح التى يشهد عليها إصرار ألبرتى Alberti على التاريخ istoria باعتبارها "أعظم أعمال الرسام" هى الإجماع الذى عد به "أرفع" أشكال الرسم رسمًا "تاريخيًا" مخصصًا للحكايات المصورة المستمدة من الكتب المقدسة والرسائل والأساطير الكلاسية والشعر الملحمى الحديث؛ كما أن تلك "القصص" لم يتم اختيارها فى المقام الأول لقيمتها المرئية الحقيقية بل لخصائصها

"الأخلاقية" مثل: الشخصية المثالية التى تتسم بالفضائل البطولية، فمهمة الرسام أن يترجم الفضائل إلى أشكال، مرئية مقنعة. فبينما ينجذب نحو الموضوعات التى تضم اهتمامات مرئية فى محاولة لإيجاد أو "ابتداع" أبلغ وأخلص تأثير مرئى، ويبقى الهدف الأسمى هو تذكير المشاهدين بالفضائل المثالية التى يسجلها التاريخ مثل الأعمال العظيمة والنبيلة التى توضح الفضائل الإنسانية البارزة، والتى يعنى الفن بتعليمها عن طريق إضفاء مسحة من الحضور والسحر عليها تجعلها تقنعنا بتقليدها فى حياتنا الخاصة. وعلى الرغم من أن الرسم قد أصبح نموذجًا بسبب قوة حضوره الدراماتيكى المقنع وواقعيته التى يحسده عليها الشعراء، فإن غاية هذه الواقعية المقنعة بقيت شعرية أساسًا. وعلى العكس من ذلك، فإن الشعر قد اعتبر شكل من أشكال الرسم وأفضل الشعراء (هوميروس وفيرجل ودانتى وأريوستو Ariosto وتاسو Tasso وشكسبير) يوصفون عادة بأنهم أفضل المصورين كذلك، ذلك النوع من التصوير الذى كان فى أذهان الكتَّاب قد تم تحديدها تحديدًا ضيقًا وفق أهداف الصنعة الشعرية. وهذا ما جعل سيدنى ذلك المثال البروتستانت الشغوف "بالحب الأعمى" للتمثيل المرئى يزعم أن الشعر فى جوهره هو "فن التقليد والمحاكاة" وهو ما أسماه أرسطو mimesis، أى تمثيل وتزييف وتشخيص صورة متكلمة(٤) مع عدم ذكر كلمة "رسم"، كما أن هذا يفسر كيف أكد بايلز Piles، الذى يعد واحدًا من أهم وأذكى المؤيدين لطبيعة الفن المرئى وقدراته الذاتية (أكد) ليس فقط أن الهدف الرئيسى للشاعر هو محاكاة عادات الناس وأفعالهم: فالرسم له الهدف نفسه،(٥) لكن التصرف أو التصميم المتبع لتحقيق هذا الهدف يتفق مع المعايير الرسمية المستمدة من الشعر المسرحى وليس الخصائص الأصلية للرسم نفسه، والتى تطالب الرسامين بالنظر إلى المشاهد " كخشبة مسرح يتحرك فوقها الأشخاص وهم يؤدون أدوارهم".(٦) ويصبح الرسم disegno النظير المرئى المباشر لوحدات الحدث والمكان وتشهد على ذلك الممارسات الكلاسية الجديدة لبوسان Poussin ولو برون Le Brun التى أبدعت ما

يسميه نورمان برايزون Norman Bryson النصوص المقروءة الملتزمة بنظام العرض السردى المعبر.[٧]

ومن نتائج المعالجة المثالية للشعر التى خضع لها هذا الرسم نظام القواعد الأسلوبية والإجراءات المعترف بها التى كانت على خلاف شديد مع البلاغة التصويرية المساندة، وخاصة الزعم بأن أوجه الشبه بين الشعر والفن الشقيق هو جهدهم المشترك لتقديم ما يسميه سيدنى Sidney "الصورة التامة" للـ "حقيقة الخاصة للأشياء".[٨] والصورة تعد تامة بقدر "صدق تعبيرها"، وهكذا فالحافز الرئيسى للرغبة فى إعادة كتابة الشعر فى صورة لوحات، وإعادة إنتاج التأثيرات التى وضعتها الأساليب الجديدة للواقعية التصويرية تحت تصرف الرسامين فى صورة شفهية قد أتت من الفكرة العامة القائلة بأن كلا من الفنين الشفهى والمرئى يعدان "محاكاة للطبيعة" وهى فكرة تتصل بالتركيز الإنسانى على التجربة الإنسانية وشكلها اللذين يعكسهما ظهور الإنسان الفتروفى Vitruvian Man كإجراء حاسم لجميع الأشياء. لكن من الملاحظ أن المثال المعمارى أساسًا المتبع هنا يشكل من جديد الطبيعة التى يزعم أنه يحاكيها. وعندما يثنى جورجيو فاسارى Giorgio Vasari الذى يعد نموذجًا لتاريخ الفن الحديث مثلما يعد ألبرتى نموذجًا للنقد الفنى، على جيوتو Giotto لكونه أول فنان بعد العصر الكلاسيكى يرسم محاكيًا الطبيعة، وهذا الثناء يجب أن يوضع بجانب ما يقدمه فاسارى فى الفصول الأولى لكتابه Vite(١٥٦٨)[٩] كرابطة واضحة بين الواقعية القوطية Giottesque وترشيد المساحة المعمارية، التى تفرض نظامًا سليمًا على الفوضى البربرية وانعدام الرؤية أو الخطة الموحدة التى كانت تميز المبانى قبل القرن الخامس عشر. وليس الهدف حينئذ هو ببساطة رسم الأشياء كما هى، بل وفقًا للطريقة التى يعيد بها المعماريون صياغة العالم الاجتماعى والطبيعى لعصر النهضة فى إيطاليا لتصويرها كما يجب أن تكون: الواقعية التى أوعزت بأتباع النموذج

التصويرى ليصبح أداة بلاغية مصممة لإدراج الموافقة على مثال بعيد كل البعد عن التجربة العادية التى يبدو أن التصوير يحاول محاكاتها.

إن الازدواجية الغريبة للمنظور والمحتوى الذى يوحى به هذا الأمر تسجلها التعبيرات الغامضة التى تشكل فكرة "محاكاة الطبيعة" نفسها، كما أن الكلمتين "محاكاة"، و"الطبيعة" تنطويان على التباس كاشف، فعندما يقال إن الشعراء والرسامين " يقلدون الطبيعة " فالمقصود أولاً وآخر هى الطبيعة التى يتم تصويرها فى الشعر والفن العظيمين، وكما يذكر بايلز Piles فى مقاله Portrait of the ideal artist التى قدم بها لمجموعة سير حياة الكتَّاب الحقيقيين، فإن الأمر ليس أن نتعلم كيف نحاكى الطبيعة بشكل مباشرة، بل البدء بتقليد الطبيعة تقليدًا انتقائيًا و"تنقيحيًا" فى أسمى أعمال الماضى.(١٠) ويقدم عصر النهضة للجميع المحاكاة على أنها نوع من الاستنساخ الخداعى الذى تمثله حكاية عناقيد زيوكسيس Zeuxis، كما لا يكف عن تجربة القصة الأسطورية الموازية التى تتحدث عن كيفية تقدم الإغريق عندما كلفوا برسم صورة هيلين، فقد واجهوا ليس فقط برسم صورة أجمل امرأة فى الوجود، بل صورة تمثل الجمال النسائى نفسه، ولم يختر زيوكسيس (كما توحى قصة العناقيد) أجمل امرأة فى الوجود، بل عددًا من النساء المختلفات، واختار أجمل صفة فى كل واحدة منهن (كعينين هذه وحلق تلك، وأنف هذه وقدّ تلك)؛ لكى تكون هذه الأجزاء أقرب مثال إلى جمال هيلين الذى يصعب محاكاته. وبالنسبة لعمل كهذا الذى هو نتاج الفن وليس الطبيعة يمكن اعتبار ذلك الإرث من الإبداع الفنى نموذجًا يحتذى.

والأمر المثير للجدل فى محاكاة الطبيعة هو أن عالم التجربة العملية لم يكن متاحًا للاستكشاف والتمثيل النشطين فى القرن السابع عشر حيث نظريات العلم البيكونية (نسبة لفرنسيس بيكون) وفن "الوصف" فى العصر الذهبى فى هولندا. وسواء أنظرنا إلى سكاليجر Scaliger أو دولسي Dolce من المنظور الأرسطوطاليسى كـ"شكل" مستمد أو مستنتج من الملاحظة العلمية (مع عدم إمكانية

اختزاله إلى هذا الحد) أو ينظر إليهما، مثلما نظر إلى لامازو Lamazzo، بطريقة لافتة للنظر شديدة التأثير، كفكرة أفلاطونية تستمد منها التجربة العملية فى النهاية، "فالطبيعة" التى يحاكيها الشعراء هى فى نهاية الأمر نتاج الإبداع الخيالى، وهى شىء تم اكتشافه على الفور وتم خلقه بعيدًا عن التجربة الطبيعية بل وتحديًا لها. من أجل ذلك، ففى القرن السابع عشر فى فرنسا نجد أن مفهوم الأكاديمية الكلاسيكية الجديدة عن الطبيعة الجديدة la belle nature كمضاد للطبيعة نفسها، أو إصرار بايلز Piles الجازم على أن الرسام العظيم ينأى بنفسه عما يسميه "فقر الطبيعة العادية" (Abrégé 222)؛ لكى يحاكيها، ليس فيما أنتجته بصفة خاصة، والذى يعد (معيبًا) دائمًا، ولكن من حيث " المبدأ " أو "النية" (2-21)، فعلى مستوى "بنيتها" فقط كـ natura naturans وليس natura naturata، حتى يمكن بأن الطبيعة "كاملة" ومن ثم فهى تستحق المحاكاة والتقليد. علاوة على ذلك، وكما يذكرنا لى Lee (نقلا عن إرفنج بابيت Irving Babbitt) فإن الهم الحقيقى للصورة الشعرية ut pictura لم يكن أبدًا الطبيعة المادية أو الخارجية، بل الطبيعة الإنسانية وليست الطبيعة الإنسانية كما هى، بل كما يذكر أرسطو، كما ينبغى أن تكون " سامية... فوق كل ما هو محلى أو عارض، مطهرة من كل ما هو غريب أو غير مألوف، حتى تكون فى أسمى معانيها.(١١) إن الأمر غير المؤكد فى الصورة الشعرية ut pictura فى نهاية الأمر كان النهوض، ومع تقدم الفترة الحديثة نحو أوجها (أو نهايتها) فى مطلع الفترة الحديثة نفسها، ومع نهاية القرن الثامن عشر تجلى دفاع بعض أشكال المثالية الشعرية فى قيم "اللياقة والذوق" و"التعبير"النبيل و"القاعدة الفنية" السائدة التى تحكم ليس فقط الواقعية التصويرية، بل الشهوات الأدنى التى ظل الرسم معروفًا بها طوال فترة عصر النهضة، وفى فترة ما بعد post-Tridentine فى جنوب أوروبا كما فى فترة عصر الإصلاح فى شمال القارة. لماذا إذن انتهت الصورة الشعرية ut pictura فى ذلك الوقت؟ فمع نهاية القرن الثامن عشر ترسخت الواقعية غير الشرعية المتصلة

بظهور الرواية، ومن ثم فإن المثالية التى حملتها الصورة الشعرية ut pictura قد بدلت مكانها وتحولت نحو ليسنج Lessing وكانتKant والكتّاب الرومانسيين Romantics لتمثل العالم غير المرئى وكل ما هو سام وعظيم.

الهوامش

1- Rensselaer Lee, *'Ut pictura poesis': the humanist theory of painting* (New York: Norton,1967), pp. 9–23.

2- Michael Baxandall, *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350–1450* (Oxford: Clarendon Press, 1971), see ch. 1.

3- *Ibid.*, pp. 121–39.

4- Sir Philip Sidney, *An apology for poetry*, ed. G. Shepherd (Manchester: Manchester University Press; New York: Barnes and Noble, 1973), p. 101.

5- Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (Paris: J. Estienne, 1708), p. 452.

6- Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres* (Paris: F. Muguet, 1699), p. 43.

7- Norman Bryson, *Word and image: French painting of the Ancien Regime* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), pp. 29–57.

8- Sidney, *An apology for poetry*, ed. G. Shepherd, p. 107.

9- See the edition of M. Sonino, K. Clark, and Gaston du C. de Vere, 3 vols. (New York: Abrams, 1979).

(١٧)

مفاهيم الأسلوب

بقلم: ديبورا شوجار

قبل أواخر القرن السابع عشر تطورت لغة النقد فى إطار التراث البلاغى، وعلى هذا تركزت مناقشات الأسلوب فى عصر النهضة على النثر، وهو تركيز يعكس الأولوية الثقافية للمعرفة الإنسانية على الشعر المكتوب باللغة الدارجة خلال تلك الفترة،[١] وقد حدثت أشمل وأهم تلك المناقشات فى البلاغة اللاتينية الجديدة العظيمة على الرغم من أن هذه المناقشات تركزت على البلاغة الدارجة والشعر ونظرية الموسيقى والنقد الفنى. ولأن المفاهيم الأسلوبية نشأت وتطورت فى إطار الثقافة الأوروبية للمذهب الإنسانى اللاتينى الجديد فمن الممكن أن نرسم صورة عامة لعلم الأسلوب فى عصر النهضة؛ لكن لأن الوظائف الثقافية والسياسية لهذه الفئات البلاغية تنتقل من دولة إلى أخرى، فإن تلك النظرة العامة تكملها بعض الأطر القومية، ولسوف يعرض هذا الفصل الاتجاهات السائدة فى علم الأسلوب خلال فترة عصر النهضة، كما يوضح كيف تعرضت الأيديولوجية المتباينة فى كل من فرنسا وإنجلترا للتقشر.

تتضمن عبارات عصر النهضة المتعلقة بالتحليل الأسلوبى أربع فئات كلها مستعارة من البلاغة الكلاسية؛ فالأسلوب يمكن وصفه من حيث(١) genera dicendi الأنواع الرومانية من الأسلوب البسيط والمتوسط والفخم (أو مثيلاتها اليونانية)[٢] بالنماذج الكلاسيكية، فعلى سبيل المثال يمكن تسمية الأسلوب سينيكى Senecan أو

تاسيتى Tacitean أو شيشرونى Ciceronian(٢)، وملامح الأسلوب وخصائصه، خاصة الخصائص البنائية للبلاغة فى عصر النهضة، يقسم الأسلوب إلى: منمق وفضفاض وجاف ومسهب ومقتضب وموجه،(٣) والتمييز بين (الموجز) Attic و(المسهب) Asiatic والمتوسط Rhodian؛ وهذه الأنواع من الأسلوب ليست مقصورة على كاتب بعينه أو جامدة الأطر؛ إذ يمكننا أن نصف مؤلفًا مع أنه يستخدم أسلوبًا متوسطًا Asiatic أو أسلوبًا مقتضبًا موجهًا Senecan، كما أن هذه الأنواع من الأسلوب ليست غير غامضة فى بلاغة عصر النهضة. لكن فى البلاغة الكلاسية على سبيل المثال يشمل الأسلوب الواضح البسيط أسلوب المحادثة غير الرسمى، ذلك النوع من الحديث الذى يميز الناس البسطاء، الحديث الذى يخلو من الصنعة الفنية، ويتسم بالبساطة المنطقية والعلمية، والكياسة اللبقة المصقولة، وقد تبنى هذا الأسلوب الواضح البسيط كل من مونتين Montaigne ومستريس كويكلى Mistress Quickly ودرايدن Dryden.

إن أهمية هذه الأنواع لا تكمن فى دقة وصفها، فهى متداخلة لأن منظرى عصر النهضة يستخدمون هذه المصطلحات لربط الخصائص الرسمية للحديث بالقضايا الثقافية الأكبر، وتستخدم بلاغة عصر النهضة أنواع الأسلوب للتعبير عن الدلالات السياسية والفلسفية والأيدلوجية للأنماط المعجمية أو الإعرابية، وتعود الدراسات الحديثة عن عصر النهضة إلى الاعتراف بأن المناقشات البلاغية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر مفعمة بالتكافؤ الأيديولوجى، وهى فى حقيقية الأمر تشير إلى التوترات الفكرية والسياسية لعصر النهضة.

قدمت مقالات موريس كرول Morris Croll عن المنهج المضاد لنهج شيشرون فى عصر النهضة، منذ طبعتها الأولى بين عامى ١٩١٤ و١٩٢٩ حتى الثمانينات، نموذجًا لجميع الدراسات الأنجلو- أمريكية حول الأسلوب فى عصر النهضة.[٣] إن ربط القدرة المؤثرة للنظرية البلاغية اللاتينية الجديدة بالإحساس القوى بالأصداء

الثقافية للأسلوب طور الأنموذج التاريخى لكرول، الذى كان أنيقًا واسع المعرفة يركز على المعارضة بين النماذج الأسلوبية لشيشرون وما كان يسميه الأسلوب الصافى Attic.

ويرى كرول أن منهج شيشرون الذى يلتزم بنموذج حازم وحيد كان يجسد المنهج الشكلى المحافظ فى عصر الاستقامة Orthodoxy(٤)، وكان منهج شيشرون الذى يؤكد على الكلمات دون المادة يشجع الأسلوب المنمق والشفهى الذى يتكون من الإيقاعات الموسيقية التى تميز تلك الفترة، والاستخدام السمعى المحكم للصور الصوتية المعقدة sophistic. ويرى كرول كذلك أن ذلك الأسلوب بلاغى فى جوهره لكونه مستساغًا للأذن والعواطف، وكذا اعتماده على الأمور المألوفة اقتصاديًا، فبينما وضع بإحكام ليقنع المستمعين غير المتعلمين نجده لا يقدم شيئًا للشخص المفكر عن الحقيقة.(٥)

افتتح بوليشيان Politian و إيرازموس Erasmus رد الفعل المناوئ لشيشرون، لكن نموذجًا أسلوبيًا بديلا تام التطور ظهر فى الربع الأخير من القرن السادس عشر؛ فبين عام ١٥٦٧ وعام ١٥٩٠ وضع أستاذان أوروبيان كبيران هما: مارك أنطوان موريهـMarc-Antoine Muret وجوستوس ليبسياس Justus Lipsius مفهومًا جديدًا للأسلوب ذا جذور فلسفية أكثر منها بلاغية. وهذا الأسلوب الذى يرى كرول Croll أنه مطابق للأسلوب البسيط Attic يحل محل نماذج سيلفر لاتين Silver Latin بالنسبة لشيشرون Cicero، والأهم من ذلك أنه يحل الصور البلاغية الفكرية، كالحكمة والطباق والتناقض والأقوال المأثورة، محل الصور البلاغية الصوتية، ويحل تراكيب إعرابية أقل إتقانًا محل وقفات شيشرون الموسيقية.(٦) وهذه التغييرات الشكلية تعكس بدورها فهمًا للحديث يختلف اختلافًا جذريًا، فقد كان مناوئو نهج شيشرون anti-Ciceronians يهدفون إلى وضوح التعبير أكثر من جمال الشكل؛ التعبيرات الموجزة والإخفاء والتشويه الذى شهدته محاولة عصر النهضة المتأخر؛ للاستحواذ على عمليات التفكير "لنفس

الفرد الحر الذى يجب أن يكون الحكم النهائى على آراء جميع المذاهب والمدارس"[٧]، بيد أن ذلك النثر، فى الوقت الذى كان قريبًا من الأسلوب البسيط من خلال نواياه الفلسفية، سعى نحو السمو الكئيب والحدة الروحية التى تميز فن الزخرفة المفرطة باروك Baroque. ويخلق هذا المزج بين هذه الأهداف التى يمكن أن تكون متناقضة أسلوبًا ولكنها تتسم بالإيجاز التلميحى المفرط والالتواء المعبر القادر على التعبير عن التجارب السرية للعقول المتحمسة المنعزلة، وتحرر الفكر المعاصر من الوهم تحت وطأة النظم المطلقة، التى سادت فى القرن السابع عشر. وهكذا فإن تاريخ الأسلوب النثرى فى أواخر عصر النهضة يحكى قصة التحول من شكلية شيشرون التى، تنتمى إلى ثقافة شفهية شعائرية تقليدية إلى أسلوب قادر على التعبير عن البواعث الخليعة والفردية والعقلانية التى تحدد الوعى الحديث.[٨] وسارت معظم الدراسات خلال القسم الأكبر من القرن العشرين على نهج كرول Croll، فركزت على نشأة النثر الحديث[٩]، وعلى الأسلوب البسيط المغاير لأسلوب شيشرون[١٠]، وعلى التعارض بين البلاغة وبين الفلسفة[١١]، وقد تركز الخلاف إلى حد كبير على ما إذا كان العلم والبروتستانتية Protestantism والمنطق الرامسى Ramism نسبة إلى راموس)، والمذهب النفعى (أى مزج فيما بينها) قد لعب دورًا أكثر حسمًا فى تطور النثر الحديث من علماء كرول المناهضين لشيشرون[١٢]، فى الوقت الذى أعطى ريتشارد لانهام Richard Lanham المناقشة بعدًا غير بناء عن طريق الدفاع عن الهزل الفنى للزخرفة البلاغية على نهج شيشرون مقابل الأسلوب البسيط الذى يعتمد على المفردات [١٣].

إن أول مراجعة رئيسية لنموذج كرول يأتى مع كتاب مارك فومارولي Marc Fumaroli الجامع عن تاريخ البلاغة الفرنسية فى عصر النهضة المسمى L'âge de l'éloquence والصادر عام ١٩٨٠[١٤]، ففى هذا الكتاب يهجر منهج سرد كرول الهيجلي للانتصار التدريجى للروح Geist الحديثة، بدلا من النظر إلى مناقشات عصر النهضة الأسلوبية من منظور التاريخ السياسى الفرنسى: الظهور الآنى للدولة

الأمميـة المركزيـة والكلاسـية الفرنسـية مـن الصـراعات المؤسسـية والأيديولوجيـة بـين المحكمة والقضاة والكنسية فى مرحلـة ما بعد مجمـع ترنت الكنس Trent.[١٥] وعلى عكس كـرول يعترف فومـارولى بـالتغيير الكبيـر الـذى يفصـل بـين النظريـة البلاغيـة الكلاسـية وبـين النظريـة البلاغيـة فـى عصـر النهضـة: فقد كانـت مجتمعـات عصـر النهضـة تسـير علـى النظـام الملكـى، وينقصـها أى شـىء مسـاو للمنتدى القـديم أو المجلس القديم الذى كان مكانًا للخطابة العامة[١٦]، وفيما عدا محاولة فاشلة جرت فى أثناء الأزمات السياسية التى حدثت فى التسعينيات من القرن السادس عشر لإحياء أسلوب شيشرون الرفيع، وهكذا أكدت البلاغـة الفرنسـية العلمانيـة النثر المكتـوب ذا الأسلوب البسيط، الذى كانت النظم الملكية تتفاوض على السلطـة عن طريقه [١٧]، ولا تتعارض المناظرات الرئيسية فى بلاغة عصـر النهضـة الأسلوب البسيط الذى لا يتبـع أسلوب شيشـرون مـع خطـب شيشـرون المنمقـة الحماسـية، بـل ومـع مـا يسـميه فومـارولي أثينيـة شيشـرون "أسـلوب رسـائل شيشـرون المشـهورة" وحـواراته الفلسـفية، أسلوب يتسم بالأناقـة والوضـوح والاحتشـام أكثـر منـه بالحيل السـمعية والعاطفيـة[١٨] ويكمـن لـب فكـرة فومـارولى فـى زعمـه أن هـذه البـدائل الأسـلوبية تعكـس انقسـامات اجتماعية سياسية أساسية فى ثقافة الصفوة الفرنسية.

تميـز هـذه الانقسـامات كـلا مـن معارضـى أسـلوب شيشـرون ومؤيديـه فـى مجموعتين رئيسيتين، والنـوع الأول من الاتجـاه المعـارض لأسلوب شيشرون، والـذى يشبه أسلوب كرول Croll الأثينـى Attic، يستعير من البلاغة الفخمـة الأولـى للتعبير عن الـوعى المنفرد (للـروح العظميـة السـوداوية المـزاج grande âme)، التـى تـزدرى الأشـياء الدقيقـة المتملقـة والمجـاملات الفارغـة. وقـد صـاغ مفكـرون أمثـال لبسـيوس Lipsius عند تركهم للأسـاليب الجوفـاء للفصـاحة المدنيـة أسـاليب قـادرة علـى التعبيـر عن إحساسهم بالشخصية البطولية والجوهر التأملى – أساليب تتميز بالإيجاز والفطنـة واستخدام الألفـاظ والتراكيـب المهجـورة والتعريض والتنـاقص والاقتضـاب المـوحى،[١٩]

وتعمقت جذور هذا الاتجاه المضاد لنهج شيشرن anti-Ciceronianism فى إسبانيا أكثر منها فى فرنسا؛ حيث سادت مدرسة أخرى مضادة للنهج نفسه، خاصة بين ما يسمى (أرستقراطية الأرواب)aristocratie de Robe ، وهى طبقة من صفوة القضاة والمحامين والأساتذة الإنسانيين. وهذا الاتجاه الجليل المضاد لنهج شيشرون يتخلى عن وضوح التعبير والزخرفة، ولكونه موضوعيًا مجردًا لدرجة كبيرة فهو يعتمد على " بلاغة الأقوال الاستشهادية" دمج المواد غير المترجمة الكلاسية والمتعلقة بآباء الكنسية؛ لتوصيل الإحساس بوحدة الحقيقة، والتزامها بالحجة السرمدية للحكمة القديمة، المذهب الفنى البدائى ذى النزعة الإنسانية. وقد استعار مونتين Montaigne أسلوبه من بلاغة الأقوال الاستشهادية مع إعادة صياغتها فى قالب ذاتى شكلى فى الوقت نفسه.(٢٠)

تبدو بلاغة الأقوال الاستشهادية غريبة بالنسبة للعوالم الآداب respublica litterarum الأوروبية الشمالية، وهى نموذج أسلوبى مختلف اختلافًا جذريًا تم تطويره فى إيطاليا فى القرن السادس عشر، وهذا النموذج يقوم على كتابات شيشرون غير الخطابية وله صلة بالبلاط والمذهب الإنسانى معًا، وأول نوع من أثينية شيشرون يصبح أسلوبًا معياريًا للبلاط الإيطالى، مهيبًا عذبًا، وبسيطًا فى الوقت نفسه، وهو يفصح عن روح المثابرة والاجتهاد لدى رجالات البلاط فى مملكة قشتالة Castiglione(٢١) لكن نهجًا شيشرونيًا أكثر فلسفة وعمقًا ظهر جنبًا إلى جنب مع هذا النموذج الذى ينتمى إلى البلاط الملكى، وهكذا تظهر فى بمبو Bembo أفلاطونية فنية مفعمة بالمذهب الطبيعى الموجود فى بادوا لتضيف إليه جمال الأسلوب ونقائه – جمالا علمانيًا يفصل ضمنيًا بين الصنعة الجميلة وبين الالتزامات الأخلاقية والروحية. ويعارض إتيين دوليه Étienne Dolet، أحد كتّاب القرن السادس عشر الفرنسيين القلائل الذين نهجوا نهج شيشرون الأورثوذكسية الكلاسية والمسيحية القائلة بأن الخطيب الجيد لا ينبغى بالضرورة أن يكون رجلا صالحًا، بل يكفى أن يكون

شخصًا يستطيع التكلم بشكل منمق عذب،[٢٢] وهكذا يرفض كل من بمبو Bembo ودوليه Dolet أى فكرة للفردية أو التعبيرية، إذا الفصاحة تسعى لتحقيق الجمال، وليس إظهار الشخصية[٢٣]. أما نهج ميلانكتون Melanchthon الشيشرونى البروتستانتى فهو أقل أفلاطونية، فشيشرون بالنسبة له نموذج للنثر الفسلفى الواضح الذى ينتج جماله عن التطويع التام للشكل كى يقوم بوظيفته،[٢٤] لكن كلا من الشيشرونيين الإيطاليين والشماليين أكدوا فضائل الأسلوب البسيط المكتوب بالنسبة للطبيعة والعقل والجمال والوضوح، فقد دافعوا عن نهج شيشرونى أثينى وليس خطابيًا.[٢٥]

يدمج مؤلف سكاليجر Scaliger الفيرجيلي Virgilian المسمى Poetices libri septem (١٥٦١) نهج شيشرون الإنسانى مع النهج الفنى الأوغسطى Augustan، الذى يعد النهج الفنى مطابقًا لنمو حضارة تامة التطور، ومن ثم لا يطابق البساطة الأصيلة للكتابات القديمة الهومرية Homeric أو الجمهورية. إن الفن الكلاسى – الصحيح والمعتاد والمصقول – يصبح نتاجًا لثقافة البلاط المركزية،[٢٦] وفى القرن السابع عشر يصبح هذا النهج الشيشرونى الأوغسطى أساسًا للكلاسية الفرنسية، وفى عهد لويس الرابع عشر تجتمع الشيشرونية البلاطية والشيشرونية الإنسانية لتمنحنا أسلوبًا ملكيًا جديدًا يجسد الاتحاد الذى تحدث عنه ريشوليو Richelieu بين أرستقراطيتى السيف والقلم؛ لتكونا صفوة واحدة تعتمد على التاج. ويشكل هذا الأسلوب المصقول القديم، الطبيعى الوقور انتصارًا "للأدب المهذب" المكتوب باللغة الدارجة والفن الملكى على أسلوب الجزويت الفرنسيين المتكلف المتأنق وبلاغة النصوص الغالية، التى تتسم بالصرامة وسعة المعرفة – انتصارًا لثقافة البلاط العلمانية على عالمية مجمع ترنت وعلى عوالم الآداب السابق ذكرهما وأيضًا على أدب الأناقة القح وعلى الأدب المقدس respublica litterarum، والأدب الجميل bonae litterae. وهكذا فإن دراسة فومارولى Fumaroli التى تغطى الفترة الزمنية

نفسها التى يغطيها كرول تعكس نتائجها، على الأقل فى فرنسا، فيتحرك الشعر والبلاغة نحو نهج شيشرون، على الرغم من أن هذا التعبير يستخدمه فومارولى بمعنى مختلف عن كرول.

كان الشكل الوحيد من أشكال الخطابة الشهيرة فى عصر النهضة هو الخطابة الكنسية، وإذا ما قام كل من شيشرون Cicero وديموثينز Demosthenes من الأموات، كما يقول راموس Ramus فإنهما سيصبحان واعظين preachers،[٢٧] ولقد أطلقت الصراعات الدينية التى وقعت فى فترة ما بعد الإصلاح post–Reformation شرارة الاهتمام غير المسبوق ببلاغة الكتاب المقدس والخطابة الدينية، كما أفرز القرن السادس عشر ما يقرب من سبعين من البلغاء الدينيين، وأفرز القرن السابع عشر قرابة المائة. وتعطى البلاغة الإنجليزية الدارجة صورة مضللة عن نظرية الوعظ فى عصر النهضة، ولأنهم كانوا طهريين فى أغلب الأحيان فقد ساروا على نهج كتب الوعظ فى العصور الوسطى التى تتسم بعدم الثقة فى الفن المتكلف.[٢٨] أما البلاغة اللاتينية الجديدة واسعة العلم، الكاثوليكية والبروتستانتية، فهى أقل تشددًا، فهذه النصوص التى تبدأ بالـ Ecclesiastes التى كتبها إيرازموس Erasmus (١٥٣٥) تعتمد على جميع مصادر النظرية الكلاسية؛ لتكتشف الأشكال اللغوية القادرة على التعبير عن عظمة الله وتصوير الأمانى الروحية، ومن ثم فهم يضعون الوعظ عمومًا (وفصاحة الكتاب المقدس) فى الـ genus grande – أى أسلوب الخطابة الحماسية فى الموضوعات الأكثر جدية وأهمية. لكنهم لا يحبذون أسلوب شيشرون الرفيع، بل إن العاملين اللذين يعتمد عليهما تطور الأسلوب المسيحى الرفيع أواخر عصر النهضة هما استيعاب النظرية البلاغية الإغريقية، خاصة أعمال ديمتريوس Demetrius وهرموجينس Hermogenes ولونجينوس Longinus[٢٩]، ثم كان ما يسمى (تنظير) البلاغة – أى محاولة بناء علم الجمال الدينى على أسس معرفية ونفسية ولاهوتية.[٣٠] وهذه البلاغة التى تأثرت تأثرًا كبيرًا بالمصادر الإغريقية تصف

الأسلوب الدين الرفيع أنه مفعم بالمواعظ الصوفية، والغموض الروحى، والتمجيد الجليل. وبعض الكتابات البلاغية الأخرى تجمع بين النظرية البلاغية الرومانية وسيكولوجية أوغسطين Augustine التى تتحدث عن الإرادة ونظرية المعرفة لدى أرسطو لخلق أسلوب مثالى يتسم بالوضوح المسرحى وقوة التعبير.[٣١]

كثيرًا ما كانت النتيجة شيئًا غير كلاسى (أو على الأقل لا تنتمى للكلاسية الجديدة)؛ ففى Clavis Scripturae Sacrae يركز مايتاس فالكيوس إليركوس Matthias Flacius Illyricus [٣٢] على الغموض الخصب والاختلاف الشديد وكثرة الصور البيانية والمسرحية البليغة والعبارات الغامضة من بلاغة الكتاب المقدس (التى يجدها فى genus grande) وهذا الـ Clavis، الذى يعتمد بقوة على ديمتريوس Demetrius وهيرموجينز Hermogenes يعارض نهج شيشرون بشكل واضح، فهو يؤكد الإيجاز بدلا من الإطناب والوفرة copial والإيحاء القوى على الوضوح، والاختلاف على التواتر، والغيبى على الطبيعى.

لكن دراسة فالكيوس Flacius الضخمة تتقدم قليلا على تحول موريه Muret ولبسيوس Lipsius إلى النهج المضاد لنهج شيشرون، ويشير هذا الظهور المتزامن تقريبًا للنهج المضاد لنهج شيشرون الكتابى الرواقى الجديد إلى الصلة القوية غير الملحوظة بين "الحداثة" البلاغية وما أسمته باربارا ليولسكى Barbara Lewalski بالشعر البروتستانتى.[٣٣] وتعكس أوجه الشبه بين النهجين الدينى والعلمانى المضادين لنهج شيشرون التأثير السائد للاتجاه الدينى القديم المتأخر- سواء أكان رواقيًا أو أفلاطونيًا جديدًا أو مسيحيًا – على الأشكال الثقافية فى عصر النهضة، وهو الاتحاد الروحى نفسه الذى يسيطر على البلاغة القديمة المتأخرة. وهذا التسلسل يفسر النزعة الدينية أساسًا لكثير من الكتّاب الإنجليز المعارضين لنهج شيشرون (خاصة أندروز Andrewes ودون Donne وبراون Browne) وكذا التركيز الكبير فى القرن السابع عشر على الغايات الفعالة و/ أو التعبيرية للغة على أهدافها المعرفية أو

الفنية – وهو تركيز يميز النظرية البلاغية الرواقية والأوغسطية معًا.(٣٤) إن التداخل المعقد للاتجاهات العقلانية أو الصوفية فى النظرية البلاغية المضادة لنهج شيشرون قد يوضح الاندماج الغريب للواقعية الـ Tacitean والإخلاص الكاثوليكى لدى كتَّاب مثل: مور More ولبسيوس Lipsius وموريه Muret، أو الخلط غير المألوف بين الليبرالية والروحية الذى نجده لدى ناش Nashe ودون Donne وتشابمان Chapmanوجريفيل Greville وبيرتون Burton و إيرازموس Erasmus. ويسجل التراث البلاغى ويوضح التفسير غير المألوف للبواعث الدينية والعلمانية التى تميز الثقافة الحديثة المبكرة.

على مدار القرن السابع عشر كانت الاتجاهات الأسلوبية الإنجليزية تتبع المسار نفسه الذى يتبعه فومارولي Fumaroli فيما يتعلق بالنثر الفرنسى، ويسجل كتاب The Senecan amble، الذى كتبه جورج ويليامسون George Williamson، ظهور الأساليب المضادة لنهج شيشرون فى عهد أسرة ستيورات الملكية Stuarts واختفاءها التدريجى على يد أسلوب شيشرون البسيط "المهذب" خلال النصف الثانى من القرن. ونتج التطور الموازى لعلم الأسلوب الإنجليزى والأوروبى، على الأقل جزئيًا، من انتشار استخدام البلاغة الأوروبية فى المدارس الإنجليزية؛ ففى كتب المدارس الابتدائية مثل Index Rhetoricus، الذى كتبه توماس فارنابى Farnaby Thomas (١٦٢٥) يعتمد على ألستد Alsted وكوسين Caussin وشتراوس Chytraeus، و إيرازموس Erasmus، وهيبريروس Hyperius، وككرمان Keckermann، وسواريز Soarez، ودستريباى D`Estrebay، وشتورم Sturm، وتريبيزوند Trebizond، وفوسيوس Vossius، وكذا مجموعة كبيرة من فطاحل الكتَّاب الكلاسيين. وكثيرًا ما قرر الأساتذة فى أكسفورد وكمبردج مؤلف كوسين Caussin المسمى De eloquentia sacra et humana ومؤلف فوسيوس Vossius المسمى

rhetoricorum Commentariorum ومؤلـف ككرمـان Keckermann المسـمى Systema rhetoricae لطلابهم، وجميعها تدور حول القضايا البلاغية.(٣٥)

بيد أنه فيما عدا مؤلف توماس ولسون Thomas Wilson المسمى Arte of rhetorique لم ينتج الإنجليز أنفسهم شيئًا يقارن بهذه الكتب الأوروبية واسعة المعرفة، لأن إنجلترا كان ينقصها الصحافة العلمية التى ترغب فى نشر المجلدات اللاتينية التى يبلغ حجمها حجم دليل الهاتف فى مدنية كبرى، ولأن كثيرين من كتّاب البلاغة الإنجليز، بعد راموس Ramus، يحصرون البلاغة elocutio فى عداد المجازات والبرامج، مع إغفال الأسلوب فى نفسه.

بيد أن ثمة أدلة كثيرة، وإن كانت متناثرة، على أن الإنجليز فى بداية العصر الحديث كانوا يفهمون الأسلوب كشكل ذى دلالة سياسية – تلك المقدمة المنطقة الأساسية للبلاغة الكلاسية والأوروبية معًا. وهكذا يفسر مؤلف بوتنهام Puttenham البلاغى المسمى Arte of English poesie (١٥٨٩) والأسلوب الإيوانى فى أواخر القرن السادس عشر باعتباره يعكس ويمثل ممارسة السلطة والامتيازات، فى بلاط الملكة إليزابيث.(٣٦) ويمكن تلمس مثالا آخر فى حديث تيودور سيتوارت Tudor - Stuart عن الأنماط البلاغية: " الشكل السائد أيام الملكة إليزابيث لافت للأنظار مثل ملابسها: أسلوب الملك جيمس Regis ad exemplum كمثال يحتذى، الذى يميل كثيرًا إلى المتعلمين وواسعى المعرفة كما (تلاحظ) فى أواخر أيام الملك جيمس حينما كان للملكة هيمنة وسيطرة كبرى على البلاط، كان الأسلوب الفرنسى لدى رجال البلاط هو السائد والدارج ".(٣٧)

و كان ينظر إلى النموذج الملكى Regis ad exemplum كواحد من طرائق فى هذه القضية البلاغية، وفى القرن السابق ظهرت سياسات أسلوبية جديدة فى مؤلف Arte of rhetorique، الذى كتبه ولسون Wilson والذى يؤيد الأسلوب المفرد الذى لا

ينتمى إلى نمط معين باعتباره لازمة لغوية للإدراك الذاتى الوطنى الإنجليزى: ألا نتكلم لأننا نريد أن يفهمنا الآخرون، أو لم يخلق اللسان لهذه الوظيفة، ألا وهى أن يعرف المرء ما يقصده الآخرون ؟... ومن ثم، فإما أننا يجب أن نميز بين الإنجليزية، ونقول هذه لغة إنجليزية راقية وتلك إنجليزية ركيكة، أو أن نستبعد كل تلك البلاغة المتكلفة ونستخدم نمطًا واحدًا من أنماط اللغة.(٣٨)

إن هذا الشعور تجاه الأسلوب باعتباره تعبيرًا عن الهُوية الوطنية والطبقية يظهر فى أوساط غير متوقعة، مثل المناظرات التى جرت أواخر القرن السادس عشر حول النظم الإنجليزية، والتى تصف القياسات الكمية بلغة استبداد القانون الرومانى، مع ربط القوافى بتدريبات القانون العام "القوطى" لعادة ممعنة فى القدم؛ فكل من بلاغة سيدنى الأركادية الريفية البسيطة، والعبارات الحوشية "القوطية" لـ The Faerie Queene يبدو أنها تشير إلى دفاع امتياز أرستقراطى ضد تعديات الملكية المركزية التى كان أسلوبها الرسمى – أسلوب سيسيل وإليزابيث الإنسانى – مقتضبًا بسيطًا جامعًا بشكل واضح جلى.(٣٩)

وكما توضح هذه الأمثلة فإن قواعد الأسلوب ومجادلاته، مثلها مثل نظائرها فى مثيلاتها الفرنسية، تشير إلى التوترات الاجتماعية والسياسية التى واكبت ظهور الدولة الأمة الحديثة، لكن حديث فومارولى عن سياسات الأسلوب فى فرنسا خلال عصر النهضة لا يمكن نقله ببساطة إلى السياق إنجليزى. وقد حال استمرار استخدام الفرنسية القانونية من قبل القانونيين الإنجليز دون تطور أسلوب قانونى عام، مقابل الأسلوب المضاد لأسلوب شيشرون والذى شجعه القضاة الغاليون. والحقيقة أن النهج الإنجليزى المضاد لنهج شيشرون كانت له علاقة بالبلاط فى غالب الأحوال أكثر منها بالعلم والثقافة، مثلما توحى مقارنة جوريف هول Joseph Hall لإيجاز سنكا Seneca بالصور الشخصية المصغرة. كذلك يشير تفضيل الملك جيمس للغة البسيطة، الأمينة، الطبيعية، اللائقة، النظيفة، الموجزة الجامعة المانعة

إلى الاختلافات الأساسية بين الأسلوب السياسى الإنجليزى ونظيره الأوروبى. ففى أوروبا الكاثوليكية كان النهج الشيشرونى يتضمن أيديولوجية استبدادية واستقامة دينية،(٤٠) ولم يكن لنهج شيشرون فى إنجلترا أى وجود رسمى خارج قاعات الدراسة، ولم يكن لكل من هوكر Hooker وملتون Milton، هذين الكاتبين الإنجليزيين اللذين يتبعان نهج شيشرون أن يحصلا على عضوية الأكاديمية الفرنسية أو يقبلا أيام ريشوليو Richelieu. بيد أن كثيرًا من الكتَّاب الإنجليز استعاروا من البلاغة الأوروبية عندما عبرت هذه النصوص القناة الإنجليزية، ولم تحتفظ بالضرورة بتكافؤاتها الأيديولوجية الأصلية. وهكذا كان ريتشارد هولدزوورث Richard Holdsworth، الذى كان من ١٦٣٧ إلى ١٦٤٣ مديرًا لكلية إيمانويل، كمبردج التى كانت مؤسسة شديدة البيوريتانية – يقرر بلاغة كوسين Caussin الجزويتية على طلابه، وكان جوزيف هول Joseph Hall بمثابة سنكا الإنجليزى، مطرانًا ملكيًا، كما كان ميلتون فيرجيل إنجلترا، مستقلا جمهوريًا.

وكما تشير هذه الأمثلة، لا تظهر نظريات الأسلوب الإنجليزية خلال عصر النهضة انقسامًا واضحًا رسميًا/ معارضًا، والحقيقة أن الصفة المميزة للممارسة البلاغية الإنجليزية خلال هذه الفترة ربما تكون غياب النموذج الأسلوبى الرسمى أو التقليدى. وهكذا تبدو العلاقة بين الأسلوب والأيديولوجية مؤقتة مرنة أكثر بكثير مما هى عليه فى أوروبا. وكان الكتَّاب الإنجليز الذين يشتركون فى الاهتمامات السياسية يتبعون نماذج بلاغية مختلفة اختلافًا بينًا، فقد اتبع سبنسر Spenser، على سبيل المثال، الأسلوب الرومانسى القوطى الجديد، واتبع سيدنى البلاغة الأركادية، ويبين هايوود Haywood فى كتابه عن الملك هنرى الرابع على منوال كتابات المؤرخ الرومانى تاكيتوس Tacitas القيم البروتستانتية الأرستقراطية لدائرة ليستر– إسكس Essex – Leicester. وعلى العكس من ذلك ربما يخدم الولاء الأسلوبى نفسه أيديولوجيات سياسية معارضة: وكان أحد الإصدارين اللذين طبعا للكاتب لونجنيوس

Longinus بإنجلترا فى القرن السابع عشر ملكيًا بينما كان الآخر كرومويليا (نسبة إلى كرومول)، [٤١] وهكذا يقاوم Resist الفكر الأسلوبى والممارسة الأسلوبية فى إنجلترا فى عصر النهضة والتخطيط اللغوى. ويمكن تمييز تاريخ أسلوب تيودور/ سيتوارت Stuart / Tudor كسلسلة من الحكايات الصغيرة التى تتبع المحاذاة المتأرجحة والتجريبية وغير المتوقعة غالبًا بين التجمعات الإنجليزية الاجتماعية السياسية وبين الأنماط الأسلوبية السائدة فى أوروبا فى عصر النهضة.

الهوامش

1- Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence: rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil*
de l'époque classique (Geneva: Droz, 1980), pp. 19–30.

٢- بينما اتجهت النظرية الشعرية فى عصر النهضة إلى ربط الأسلوب بالطبقات الاجتماعية، فخصت الملوك بالأسلوب الأعلى، والعامة بالأسلوب الأدنى، فضل البلاغيون تحليل الأساليب من حيث وظائفها: فبعض الأساليب يصلح للتعليم، وبعضها الآخر للحث وتحريك المشاعر.

3- These essays were posthumously collected in *'Attic' and Baroque prose style: essays by*
Morris Croll, ed. J. M. Patrick and R. O. Evans with J. M. Wallace (Princeton: Princeton University Press, 1966).

4- Croll, *'Attic' and Baroque*, pp. 110, 120.

5- *Ibid.*, pp. 54–6, 59–60.

6- *Ibid.*, pp. 18–21, 54, 87–9.

7- *Ibid.*, pp. 86, 181. 8 *Ibid.*, pp.

8-11, 62–4, 79, 95, 110, 194–5, 201.

9- Robert Adolph, *The rise of modern prose style* (Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1968); R. F. Jones, 'Science and English prose style in the third quarter of the seventeenth century', in *The seventeenth century: studies in the history of English thought and literature from Bacon to Pope* (Stanford: Stanford University Press, 1951), pp. 75–110; George Williamson, *The Senecan amble: prose form from Bacon to Collier* (Chicago: University of Chicago Press, 1951).

10- Wesley Trimpi, *Ben Jonson's poems: a study of the plain style* (Stanford: Stanford University Press, 1962); Williamson, *Senecan amble.*

11- Samuel Ijsseling, *Rhetoric and philosophy in conflict: an historical survey*, trans. P. Dunphy (The Hague: M. NijhoC, 1976); Richard Lanham, *The motives of eloquence: literary rhetoric in the Renaissance* (New Haven: Yale University Press, 1976); Stanley Fish, *Self-consuming artifacts: the experience of seventeenth-century literature* (Berkeley: University of California Press, 1972); Jerrold Seigel, *Rhetoric and philosophy in Renaissance humanism: the union of eloquence and wisdom, Petrarch to Valla* (Princeton: Princeton University Press, 1968).

12- Adolph, *The rise*, p. 115; R. F. Jones, 'The moral sense of simplicity', in *Studies in honor of Frederick W. Shipley*, Washington University Studies, new series 14 (1942), pp. 265 – 88; Perry Miller, *The New England mind: the seventeenth century* (New York: Macmillan, 1939), pp. 327–58; Walter Ong, *Ramus, method, and the decay of dialogue: from the art of discourse to the art of reason* (Cambridge, MA: Harvard University Press,1958).

13- See Richard Lanham, *The motives of eloquence: literary rhetoric in the Renaissance* (New Haven: Yale University Press, 1976).

14- For an English summary, see Fumaroli's 'Rhetoric, politics, and society: from Italian Ciceronianism to French classicism', in *Renaissance eloquence: studies in the theory and practice of Renaissance rhetoric*, ed. J. J. Murphy (Berkeley: University of California Press, 1983), pp. 253–73.

15– Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 197, 432, 498, 667.

16– Fumaroli, 'Rhetoric', p. 258; similar observations can be found in Nicholas Caussin, *De eloquentia sacra et humana, libri XVI* (1619), 3rd edn (Paris: Joh. Mauritus, 1630), p. 759; Johann-Henricus Ursinus, *Ecclesiastes, sive de sacris concionibus libri tres* (Frankfurt: HermsdorAus, 1659), preface; Jacques Davy du Perron, *Avant-Discours de rhétorique ou traitté de l'éloquence*, in *Les diverses oeuvres de l'illustrissime Cardinal Du Perron* (Paris: A. Estienne, 1622), p. 759.

17– Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 492–503, 513, 570.

18– *Ibid.*, pp. 54, 227; see also Adolph, *The rise*, pp. 141–3.

19– Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 59–60, 82–3, 90, 127–34, 153–60, 173, 677; see also Juan Luis Vives, *De ratione dicendi* (1533), *Joannis Ludovici Vivis Valentini opera omnia*, 8 vols. (Valencia: B. Montfort, 1782–90), vol. ii, p. 178; Justus Lipsius, *Epistolicainstitutio* (Frankfurt: J. Wechel and P. Fischer, 1591), pp. 17–23. The *Epistolica institution* is available in the recent edition of R. V. Young and M. T. Hester, *Principles of letterwriting: a bilingual text of Justi Lipsii Epistolica institutio* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996).

20– Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 431–2, 439, 444–5, 468, 473, 488–9, 551, 566, 663–5, 681.

21– *Ibid.*, pp. 80–1, 88–9.

22– Etienne Dolet, *L'Erasmianus sive Ciceronianus* (1535), ed. E. V. Telle (Geneva: Droz,1974), p. 107.

23– Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 111, 116–23, 174.

24– Philip Melanchthon, *Elementorum rhetorices libri duo* (1531), *Opera quae supersuntomnia*, ed. C. G. Bretschneider, 28 vols. (1834–60; New York: Johnson Reprint Corp., 1963), vol. xiii, pp. 421, 459–61, 501; 'Reply of Philip Melanchthon in behalf of Ermolao', trans. Quirinus Breen, in Quirinus Breen, *Christianity and humanism: studies in the history of ideas*, ed. N. P. Ross (Grand Rapids: Eerdmans, 1968), pp. 55–61.

25– Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 460, 601–3, 612–18, 666; Dolet, *L'Erasmianus*, pp. 42–3, 50, 58, 69, 83–5, 95; see also Peter Ramus, *Ciceronianus* (Paris: A. Wechel, 1557), pp. 19, 99, 120–4; Vives, *De ratione*, pp. 137, 143, 152.

26– Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 452–4, 575, 666.

27– Ramus, *Ciceronianus*, p. 61.

28– Debora Shuger, *Sacred rhetoric: the Christian grand style in the English Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1988), pp. 50–4, 69–71,

93–5, 100, 108–9; Adolph, *The rise*, pp. 78–130, 191–4; Jones, 'The moral sense', and 'The attack on pulpit eloquence in the Restoration: an episode in the development of the neo-classical standard for prose', in *The seventeenth century: studies in the history of English thought and literature from Bacon to Pope* (Stanford: Stanford University Press, 1951), pp. 111–42.

29– Shuger, *Sacred rhetoric*, pp. 154–92; see also John Monfasani, *George of Trebizond: a biography and a study of his rhetoric and logic* (Leiden: Brill, 1976); Annabel Patterson, *Hermogenes and the Renaissance: seven ideas of style* (Princeton: Princeton UniversityPress, 1970).

30– Shuger, *Sacred rhetoric*, pp. 193–240; Ruth Wallerstein, *Studies in seventeenth-century poetic* (Madison: University of Wisconsin Press, 1950), pp. 14–81; Louis Martz, *The poetry of meditation: a study in English religious literature of the seventeenth century* (New Haven: Yale University Press, 1954); Klaus Dockhorn, 'Rhetorica movet: protestantischer Humanismus und karolingische Renaissance', in *Rhetorik: Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert*, ed. H. Schanze (Frankfurt:
Athenaion, 1974), pp. 17–42; Barbara Kiefer Lewalski, *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric* (Princeton: Princeton University Press, 1979); John O'Malley, *Praise and blame in Renaissance Rome: rhetoric, doctrine, and reform in the sacred orators of the papal court,* c. *1450–1521* (Durham, NC: Duke University Press, 1979).

31– See Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 147–9, 258–74; Shuger, *Sacred rhetoric*, pp. 194–240.

32– First published in 1562 and regularly thereafter until 1719, the work was widely available in England; see Shuger, *Sacred rhetoric*, pp. 113–17.

33– See Barbara K. Lewalski, *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric* (Princeton: Princeton University Press, 1979).

34– Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 59–62, 153–8; Shuger, *Sacred rhetoric*, pp. 227–40. See, for example, James Howell, *Familiar letters or epistolae Ho-*

Elianae, 3 vols. (London: Dent, 1903), vol. i, pp. 14, 254; Samuel Clarke, *A collection of the lives of ten eminent divines* (London: W. Miller, 1662), p. 427; Izaak Walton, *The lives*, intro.G. Saintsbury (London: Oxford University Press, 1927), pp. 49, 75.

35 – Shuger, *Sacred rhetoric*, pp. 110–17.

36– Frank Whigham, *Ambition and privilege: the social tropes of Elizabethan courtesy theory* (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 30.

37– Richard Flecknoe, *Miscellania* (London: T. R., 1653), p. 77.

38– Thomas Wilson, *Arte of rhetorique* (1553), ed. T. Derrick, The Renaissance Imagination1 (New York: Garland, 1982), p. 329.

39– Richard Helgerson, *Forms of nationhood: the Elizabethan writing of England* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), pp. 21–62; Mary Thomas Crane, *Framing authority: sayings, self, and society in sixteenth-century England* (Princeton: Princeton University
Press, 1993), pp. 116–21, 130–5.

40– Williamson, *Senecan amble*, pp. 192n, 194.

41– Annabel Patterson, *Reading between the lines* (Madison: University of Wisconsin Press, 1993), pp. 258–9. On the passage of English Taciteanism from a courtly to an oppositional/ subversive mode, see Malcolm Smuts, 'Court-centered politics and the uses of Roman historians, *c.* 1590–1630', in *Culture and politics in early Stuart England*, ed. K. Sharpe and P. Lake (Stanford: Stanford University Press, 1993), pp. 21–43.

(١٨)

"دفاع عن الشعر" للسير فيليب سيدنى

ويسلى ترمبى

تدعم هذه المعالجة لقصيدة An apology for poetry التى كتبها السير فيليب سيدنى Sir Sidney Philip وجهات النظر القائلة بأن دفاعه الإنسانى عن الأدب (poesis) هو دفاع شيشرونى Ciceronian فى أشمل تفسير له، أى أن مفهومه "للصورة" الشعرية ينبع من التحليل اللاهوتى لعلم النفس المسيحى، وأن هذه التعديات الأدبية السائدة تعزى إلى أرسطو Aristotle وهوراس Horace، وهو يركز إضافة إلى ذلك على أهمية بلاغة أرسطو فى تحليله سيدنى لموضوعات الشعر مقارنة بموضوعات الفنون والعلوم الأخرى، ويبين، على أساس الأصول التى لم ينطبع أثرها حتى الآن، أن وجهة نظره أكثر اتساقًا مما مضى من خلال رفضه للمواقف الأفلاطونية الجديدة من الشعر.(١)

ولما كان الشعر قد هوى من كونه "أسمى تقدير للمعرفة" ليصبح" مادة ضحك للأطفال"، فإن سيدنى يقترح استخدام أربعة براهين متاحة فى الدفاع (٦٩ – ٢ – ٤) ولتيسير الرجوع إلى هذا الأمر سنشير إلى هذه البراهين كـ (١) القدم (٢) أصول الكلمات (٣) النوع (٤) الغرض. وينشأ كل واحد من الثلاثة الأخيرة من البرهان السابقة عليه، ويتداخل كما سيتضح إلى حد ما مع كل برهان من البراهين الأخرى...

وإذا ما أخذت هذه البراهين مجتمعة فإنها تشكل مضمون ما قاله سيدنى وشكله حتى قبل تلخيصها والإسهاب فيها فيما بعد، فيما يقارب نصف الرسالة ككل (9608-115034).

إن البرهان الأول برهان تقديمى فى المقام الأول، وهو يناقش تفوق الشعر على أساس قدمه؛ ففى أغلب الثقافات وأكثرها تميزًا كانت الكتابة تتخذ شكل الشعر فى أكثر الأحوال، ولطالما كان هذا الأمر صحيحًا (توقعًا للبرهان الرابع) بالنسبة للمؤرخين والفلاسفة، كذلك كان الأمر صحيحًا بالنسبة لنثر أفلاطون، لأن حواراته "تحاكى كثيرًا من مواطنى أثينا المخلصين"، ومن الناحية الشعرية تصف ظروف اجتماعاتهم مثل حسن ترتيب مأدبة ورقة الحديث عن طريق إدراج بعض الحكايات مثل حلقة جايجز Gyges' Ring وغيرها من الحكايات التى يعرف المرء أنها ليست زهرات الشعر التى لم تدخل قط حديقة أبوللو (20-97.14، قارن 128.8-130.10) ومن بين الفلاسفة كان لدى أفلاطون Plato وبوئثيوس Boethius (١١٤.١٩-٢٤) أكبر موهبة على كتابة الأدب القصصى ومن ثم عانيا من التجريدات الجدلية أقل من "الفلاسفة الأخلاقيين"، الذين يصورهم سيدنى تصويرًا كاريكاتوريًا فى ثياب العلماء.

ويبدأ البرهان الثانى الخطوات الرئيسية فى المناقشة المنطقية، ويأخذ سيدنى أصول الكلمات بالنسبة "للشاعر" كنقطة انطلاق له، والكلمة اللاتينية التى تعنى "شعراء" هى vates أى العرافون أو الكهنة أو الأنبياء الذين تتضمن كلماتهم أفكار فرجيل sortes Virgilianae عن المستقبل وأناشيده carmina ضد شرور الحاضر، وكذا القطع التشخيصية الشهيرة لداوود فى "الشعر الدينى" للمزامير التى تجعلنا نرى الله قادمًا بجلاله وعظمته (98.20-99.21). بيد أنه حتى كتابة المزامير، كما يؤيد ذلك البرهان الثالث الخاص "بالأنواع"، يجب أن تنحى جانبًا لتفسح المجال للنشاط الذى يشتق الإغريق منه كلمة "شاعر" نفسها، وهى poiein التى تعنى

"يصنع". ويميز سيدنى نشاط "الصانع" من حيث المبدأ بتحديد مجال الفنون والعلوم الأخرى التى أعطى كل منها "أعمال الطبيعة" لتحقيق هدفه الرئيسى، وبينما يلتزم كل فن آخر بمعالجة "مادته" المقترحة، التى كلفته بها الطبيعة نجد أن الشاعر فقط هو الذى يحقر أن يقيده أى خداع... يقع ضمن مبررات منحها ويقع "ضمن مجال فطنته". إن الطبيعة لم "تقدم" الأرض كلوحة شديدة الزخرفة مثلما فعل شعراء مختلفون، وبينما " عالمها نحاسى اللون يقدم الشعراء عالمًا ذهبيًا فقط "(100.33 -99.33)، وعندما تم التحول من المشاهد الطبيعية إلى البشر لم تنتج الطبيعة فضائل خاصة: "محب صادق مثل ثياجينز Theagenes، ولا صديق صدوق مثل باليدز Pylades، ولا رجل ذو شهامة مثل أورلاندو Orlando، أو من بين الفضائل العامة "أميرًا عادلا مثل سايرس زينوفون Xenophon`s Cyrus، ولا مزيج من الفضائل العامة والخاصة (مثل تلك التى يتحلى بها الملك آرثر King Arthur لدى سبنسر Spenser) "ولا رجلا ممتاز فى كل شىء مثل آنياس Aeneas لدى فيرجيلVirgil، كما لا يجب أن تكون هذه الصور الأدبية جوهرية (أى نتاج الطبيعة)، بل توجد فى المحاكاة أو الخيال (أى نتاج الفن)، ذلك أن أى فهم يعرف أن مهارة الصانع البارع تكمن فى أن فكرة العمل أو فهمه مسبقًا وليس فى العمل نفسه – مثلما يمكن أن يحدث إذا كان العمل نتاج الطبيعة وخالقه هو الله خالق كل شىء، والذى تظهر مهارته بشكل مباشر فى وجود هذه الفكرة لدى الشاعر من خلال تقديمه لها بذلك التميز والاقتدار كما يتخيلها: بيد أن ذلك التقديم "واقعى" ؛لأنه بينما تقدم الطبيعة سيرس Cyrus وزينزفون Xenophon ممتازين بشكل خاص إذا ما فهمنا "خلقهما" على نحو صحيح، فإنها قد منحت سيرس نماذج عديدة لمحاكاته (100.34-101.13)

هذه التعبيرات الشهيرة للبرهان الثانى نجد صداها فيما بعد فى خلاصة البراهين الأربعة (120.12-36) وفى الرد على الاتهام القائل بأن الشعراء كذابون (123.28-124.27) وفى ثانى هذه البراهين نرد بأن الشاعر لا يؤكد شيئًا، ومن ثم لا

يكذب أبدًا؛ كل ما فى الأمر أن الفنون وفروع المعرفة ذات الصلة بالتعلم والاتصال يمكن أن تخطئ وتضلل: إن الشاعر لا يضع أى حلقات حول خيالك أبدًا بهدف إقناعك بتصديق ما يكتب، ففى أثناء قراءاتهم للتاريخ بحثًا عن الحقيقة يخرجون محملين بالأكاذيب؛ لذلك فهم يستخدمون السرد القصصى لحكاية خيالية من نسجهم ويضعونها فى قالب شعرى (انظر N.15). وخلال التلخيص يوجز سيدنى البرهان الثانى فى تعريف جامع مانع للـpoiein، بينما تبقى الفنون الأخرى داخل حدود موضوعاتها كما لو كانت جزءًا منها؛ ويأتى الشاعر بمادته ولا يتعلم الخداع من المادة بل يجعلها مادة للخداع. (120.19-22) ومع أخذ هذه الفقرات فى الحسبان نجد أن التعليقات الموجزة على قضيتين تتعلقان بالبرهان الثانى سوف تيسر مناقشة البرهانين الثالث والرابع.

أما القضية الأولى فهى تتعلق بالتمييز بين ما ينتجه الفن وما تنتجه الطبيعة: تكمن مهارة الصانع البارع فى فكرة العمل أو فهمه وليس للعمل نفسه (101.3-4)، فالفنان يجب أن يكون لديه تصور للعمل قبل أن ينفذه (عكس الإنتاج التلقائى الذى تقدمه للطبيعة أو الرب) وأن هذا التصور، لكونه سابقًا على العمل الذى ربما يكون أهم من العمل نفسه، قد يكون أفلاطونيًا Platonic أو أرسطوطاليسيًا Aristotelian أو رواقيًا Stoic (سينيكا Senecan) أو شيشرونيًا Ciceronian أو بؤئيثيًا (نسبة إلى الشاعر الألمانى بؤثيوس) أو توماسيًا Thomistic أو أفلاطونيًا جديدًا Neoplatonic.[٢] وفى ضوء رفض سيدنى Sidney العام للتحليل الأفلاطونى الجديد للتمثيل المتسم بالتقليد والمحاكاة، فإن الاتجاه الحديث لربط أسلوبه بالنظرة الأفلاطونية الجديدة للفنون وحتى تفكيره فى النظرية المتكلفة Mannerist فى التصوير يبدو أقل إقناعًا. وثمة مصدران متصلان أحدهما نفسى والآخر أدبى يبدوان أفضل من ذلك، أما المصدر الأول فهو رسائل Epistulae سينيكا Seneca 58.19-21 مع Ep 65.7 وهى أعمال نحو على ثقة إن سيدنى كان يعرفها بسبب استخدامه للـ (124.19=25nn) Ep.88؛ ففى Ep.58 يرى

سينيكا أن كلمة idea(أى فكرة) وكلمة exemplar (أى المثال أو النموذج) مقلدًا ثان، ويقول بصراحة إن الفكرة ليست فقط خارج العمل، بل إنها تسبقه أى أنها "تصور مسبق" وفى Ep.65 يقول إن كلا من الفكرة والمثال قد لا يكونان فقط خارج عقل الفنان فلا يتأملها (كما يتضح من Ep.58) بل ربما يكونان تصورات أرساها سلفًا فى عقله.(٣)

إن هذا الاستخدام شبه النفسى لكل من المثال والفكرة يتفق مع ما ذكره هوارس فى Ars (poetica 309-18) و31 -Epistles 1.2.0 المهمين بالنسبة لسيدنى. فهو عندما يتحول من وصف الطبيعة إلى وصف الصور الخيالية للفضائل الإنسانية الخاصة (التى سبقت مناقشتها) يرى كل واحد منها كفكرة أو مفهوم مسبق، ويصل فى النهاية إلى الصورة التى رسمها زينوفون Xenophon لقورش الملك الفارسى.

وهكذا فإن هوارس فى أولى فقراته وهو يصور الفضائل العامة والخاصة، يوصى المقلد المتعلم بالنظر إلى نموذج الحياة وعاداتها وتصوير الأصوات الحية حينئذ ('respicere exemplar vitae morumque iubebo / doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces`, 317–18). ويقدم هوارس فضائله كى تصور عن طريق ملاحظة أن المبدأ المنظم ومصدر الكتابة الجيدة هو الحكمة ('sapere 'wisdom' شىء متميز عن معرفة العلوم المتخصصة). وكما يشير سيدنى (20 -97.10) فإن هوارس يقول إن صفحات سقراط يمكن أن تظهر هذه الحكمة فى الخمسينيات التى تصورها والتى تعد صفاتها موضوعك العام (rem) وما إن يتم التنبؤ بهذا الموضوع فإن التعبير عنه بالكلمات (verba) سيتبع تلقائيًا Scribendi recte sapere est et principium et fons./ rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae / verbaque provisam rem non invita sequentur`,309-II). واستطاع سيدنى بسهولة أن يقدم ostendere عن طريق التصوير المسبق وربط صوره الفريدة للفضائل (103.29) بالفكرة rem مثل الوصف النموذجى لأنياس Aeneas ؛كى ينطبع على صفحة ذاكرتك التى يستبدلها فيما بعد بالـUlixen exemplar فى فقرة هوارس Horace الثانية

(1.2.I- 31). واضح أن استبدال سيدنى هذا مقصود، لأنه يقتبس سطرًا من هوارس نفسه (Epistles I.2.4) حتى يجعل الصورة التى رسمها لأنياس، مثلما فعل هوراس بالنسبة لـ Ulysses، تتفوق على كريسباس Chrysippus وكرانتور Crantor فى تدريس الفضيلة والحكمة virtus و sapientia (119.30-120.5) ولما كان الشاعر "لا يتعلم الخداع من مادة ما، ولكنه يصنع مادة للخداع، فإن مفهومه للنموذج exemplar الذى يحتذى ويسبق تعبيره هو من الواضح " فكرة أو فهم مسبق Provisam rem.

إن القضية الأخرى المتعلقة بالبرهان الثانى هى احتمال كون سيدنى مدينًا للنموذج القديم للبلاغة، والذى أرساه كل من أفلاطون وأرسطو وإيسوقراط Isocrates ثم شيشرون فيما بعد. وعندما يحدد سيدنى مجال الفنون والعلوم المتخصصة فإنه يضع الخطباء البلغاء وأهل المنطق ضمن المتخصصين ويقول إنهم "يضعون قواعد شكلية تدخل ضمن مسألة ما وفقًا للموضوع المقترح إذا ما فكرنا فى مدى قدرة الطبيعة على الإثبات والإقناع السريع (P100.12-15) والمسألة هنا يمكن أن تكون على نوعين: المسألة المُطلقة أو قضية Thesis، عالم المنطق الذى يبحث عن "حدث" أو حكم فى قضية بعينها، ولم يكن أى من هذين الفنين فى شكله المثالى القديم مقصورًا على "مسألة مقترحة"، لكن يمكن إن يطبق بحرية على أى مادة أو نقاش حقيقى (فى قاعة محاضرات أو قاعة محكمة) أو مناقشة خيالية (فى مكتبة أو على خشبة المسرح) إذا ما اعتمدنا على المسائل العامة أو المحددة. والحقيقة أن أرسطو يعود كثيرًا إلى هذا التمييز فى الفصل التمهيدى الثانى من كتابه البلاغة Rhetoric (1.2.1,1.2.7,I.2.20- 2) وكثيرًا ما يكرره شيشرون (De oratore 2.2.5 et al).

وعلى عكس الفنون الأخرى كالطب والهندسة والحساب التى يعلم كل منها أو يقنع فى مجال اختصاصه، فإن البلاغة كما يصر أرسطو تراقب وسائل الإقناع فى أى موضوع يقدم إلينا تقريبًا وليس فى أى موضوع خاص[1]، إضافة إلى ذلك فإن

نوع المناقشة البلاغية (القياس الإضمارى enthymeme) الذى ينتمى حقًا إلى البلاغة يقوم على الخطوط العامة للاستفهام (الأمور العادية topoi) وهذا النوع عام ويمكن أن يطبق بالدرجة نفسها على الأسئلة المتعلقة بالسلوك القديم والعلوم الطبيعية أو السياسية، بينما يمكن تطبيق النوع الآخر القائم على الخطوط الخاصة بالاستفهام على مجموعات أو أنواع محددة من الأشياء. إن عدم إدراك هذا الفرق المهم الذى تجاهله الجميع تقريبًا تجاهلا شبه تام قد تسبب فى تجاهل المتكلمين لحقيقة أنهم كلما تناولوا موضوعًا ما بطريقة صحيحة ازداد بعدهم عن البلاغة الصحيحة، وكلما أحسنوا اختيار القضايا الملائمة للخطوط الخاصة للمناقشة اقتربوا من إنشاء علم منفصل انفصالا واضحًا (I -20)[٤].

يطبق أرسطو فى كتابه الشعر Poetics تلك الحرية التى تتمتع بها فنون الكلام؛ لتشمل الشعر أيضًا، وذلك من خلال تمييزه بين الشعر عن مادة التاريخ، وذلك فى فقرة قام سيدنى(Sidney) بتفسيرها بعناية خاصة (109.19-34).(9) وتتضح معرفة سدنى المباشرة بهذه الفروق بين الشعر والبلاغة، والتى يتردد صداها فى البراهين الثلاثة التى يسوقها، من خلال ملاحظة أبداها جون هوسكنز John Hoskins عن هذه الأطروحة فى قوله: "لقد كشف سدنى عن معرفته بكتاب أرسطو، قبل أن أتيقن أنه قد قام بترجمة أى جزء منه؛ لأننى وجدت الكتابين الأولين اللذين ترجمهما إلى الإنجليزية فى يد هنرى ووتون Henry Wotton النبيل المولع بالمعرفة والدرس.[٥] وإذا ما افترضنا أن سيدنى كان يمكن أن يترجم عن النسخة اللاتينية لكتاب البلاغة Rhetoric، فقد يبدو متعذرًا أن نفسر هذه الشهادة دون أن نقبلها. وكما يشير شبرد Shepherd (٤–١٤٣) فإن إدوارد ووتون Edward Wotton الذى يفتتح قصيدة Apology كان أخًا غير شقيق لهنرى وقد أمضى شتاء عام ١٥٧٤– ١٥٧٥ مع سيدنى فى بلاط مكسيميلان الثانى Maximilian II بفيينا، وكذا كان ضمن المستفيدين من وصية سيدنى وأحد حاملى بساط الرحمة فى جنازته. أما وإن سيدنى قد اعتمد على تعليقات أرسطو على البلاغة

المحضة؛ ليؤكد تحرر الشعر تحررًا فريدًا من الطبيعة، فإن هذا الأمر قد أوحت به كما سنرى الخلفية الشيشرونية للبرهان الرابع لسيدني، وكما يصر شيشرون أن الخطيب المثالي يتراوح بين القضايا الأصلية والقضايا النوعية – مثل الخطوط العامة والخاصة للاستفهام عند أرسطو– فإن سيدني يصر على أن الشاعر يجمع بين القضية المجردة للفيلسوف (thesis) والقضية الخاصة للنموذج (hypothesis).

يبرز البرهان الثالث للأنواع منطقيًا من اشتقاق الشعر poetry من كلمة poiein للدلالة على نشاطه المميز مثل الإنشاء، ويستهل سيدني هذا البرهان بوصف كيفية إدراك ذلك النشاط؛ فالشعر هو فن المحاكاة، وهكذا يصفه أرسطو بكلمة mimesis، أي تمثيل أو تظاهر أو تصوير؛ أي تتحدث بالمجاز عن صور مكتملة بهدف التعليم والإبهاج (101.33-6)[٦]، ويضيف سيدني أنه يوجد ثلاثة أنواع من الشعر، وهذه الأنواع نتعلمها من المصدر النهائي لهذا التمييز في مؤلف بروكلس Proclus Commentary on the Republic (تعليق على الجمهورية Dissertation VI, Lib. 2, Chs. V-Vii) بأنها أنواع أدبية ولا هي موضوعات تلائم أنواعًا بعينها، بل هي تعبير عن ثلاثة أنواع أو مستويات مختلفة من النشاط النفسي (energeia) التي تتناسب مع ثلاثة أحوال مختلفة (أمزجة، hexis،habitus) من أحوال الروح. وهذه الأنشطة والأحوال في النظرة الأفلاطونية الجديدة، والتي هي أنواع مختلفة من التعبير الشعري تنقسم إلى أربعة مستويات من الإدراك تصورها استعارة أفلاطون الخاصة بالخط المنقسم (Republic 509 d - 511e) التي يحتوي فيها المستويان الواقعان فوق الخط على كيانات يمكن إدراكها (to noeton)، والمستويان الواقعان أسفله يمكن رؤيتها (to horaton). وفوق الخط يعبر "أسمى" أنواع الشعر في شكل التراتيم والقصص الرمزية عن الحدس الفكري للقضايا الأولية وحياة الآلهة، والنوع الثاني من الشعر يعبر في عرض فلسفي عن الحياة العقلية وسعي العقل في للحصول على المعرفة من خلال العلوم الإنسانية، والنوع الثالث

من الشعر يعالج جميع الأشياء التى تأتى تحت هذا الخط: فهو يمثل فى الفئة الثالثة وهى الأشياء الفعلية فى تجربتنا، الرشيد منها وغير الرشيد، والتى تشكل مادة الاعتقاد (pistis) أو الرأى (doxa) بدقة بقدر ما تسمح المظاهر (eikastikos) ويمثل الصور (eikones) فى أدنى فئة، التى هى أدوات الحدس (eikasia) مثل الظلال (skias) والانعكاسات (phantasmata) على صفحة الماء والأسطح المنسوجة مع اهتمام قليل أو منعدم بالاحتمال (phantastikos). وفى تصور بروكلس Proclus نجد أن أفلاطون قد استبعد من جمهوريته النوع الثالث فن الشعر الذى يتسم بالمحاكاة، وخاصة فى أدنى أشكاله لأنه يحاكى أدوات الإحساس التى تقع دون الخط، وعندما يطور سيدنى مفهومه للشاعر الجيد فإنه يستشهد بالترتيب الهرمى الأفلاطونى الجديد، كى يرفضها رفضًا يتفق مع رفضه فيما بعد لرؤية الإلهام المقدس باعتباره شكلاً معدلاً من الأيون Ion الضرورى للشاعر (دون سخرية أفلاطون) (130.2-10) أو الفسلفة الأفلاطونية فى شكلها المجرد، أى فى شكلها الرياضى (114.35-115.6). والحقيقة أن سيدنى يمكن أن يتفق مع كاتب سيرته بأن الفضيلة يجب ألا يتم تعلمها فى أكاديمية أفلاطون الخالية من المخاطر؛ لأن الفضيلة (مثلها فى ذلك مثل الشعر الذى يعلم الفضيلة بطريقة أفضل من غيره) " هى الرفيق فى معسكر الحرب، فى حين أن المادة الأولية ens and prima materia الأفلاطونية لن تجدى نفعًا فى معمعة القتال وأدواته من درع وما شاكلها (9 -127. 6).

ويتوافق مع أول شاعر (فكرى) لدى بروكلس Proclus شعراء سيدنى الذين يحاكون المزايا الإلهية التى لا يمكن تصورها أمثال: داوود وسليمان وموسى وديبوراه Deborah، وكذا أورفيوس Orpheus وأمفيون Amphion وهوميروس Homer فى ترانيمه، رغم أنهم فى قداسة خاطئة تمامًا (102.8 -101.38). ويتفق مع النموذج الثانى للشاعر الفكرى لدى بروكلوس Proclus شعراء سيدنى، الذين يعالجون المسائل

الفلسفية: سواء أكانت أخلاقية أو طبيعية أو فلكية أو تاريخية، فكلهم يقدمون الطعام اللذيذ من المعرفة التى تقال بشكل لذيذ (20 -102.14) لكن لأن النوع الثانى من الشعراء – ويعتقد شبرد Shepherd بحق أن النوع الأول كذلك–(٧) تلفهم طيات الموضوع المقترح ولا يتبعون مسار إبداعهم.

وينتقل سيدنى إلى النوع الثالث من الشعراء الحقيقيين فهو يرى، مثله مثل بروكلس Proclus، أن النوع الثالث من الشعراء يتسم بالمحاكاة لكنه يرفض التحليل الأفلاطونى الجديد فيعود إلى مفهوم أرسطى للمحاكاة mimesis؛ فشاعر المحاكاة الذى لا يستعير شيئًا مما هو كائن أو كان أو سيكون، فينتقل من الاختيار الرشيد إلى التفكير السامى فيما يمكن أن يكون ويجب أن يكون، فعلى عكس النوع الأدنى من المصورين الذين يرسمون فقط تلك الوجوه كما يرونها أمامهم؛ لأنهم مرتبطون بالطبيعة مثل المؤرخين. نجد أن شاعر المحاكاة، مثله مثل المصور، تلهمه الفطنة بعيدًا عن قيود القانون فيقوم بتصوير لوكريشيا Lucretia التى لم يرها أبدًا، بل يرسم الجمال الخارجى لتلك الجميلة من بنات فضيلة الجمال.(٨) إن الشعراء المبدعين ليقدموا للبشر ما يبهجهم ويعلمهم ويحفزهم على التمثيل بالجمال فى حياتهم؛ لأنه بدون الجماليات ينفر الإنسان من حياته، وكأنه ينفر من شخص غريب. كما أن الشعر الإبداعى يوحى للمتلقى إلام هو يتحرك... وإلى أى هدف يمضى، تمامًا كما نجد فى مهمة التعليم. (103.8 - 102.21) ولما كان سيدنى يستخدم تحليل بروكلس Proclus لمناقشة القوة الجمالية للمحاكاة mimesis من خلال رفضه لها، والذى ينشأ منه برهانه الرابع، فإن مصادره المباشرة الممكنة يجب أن تذكر باختصار.

ربما كان سيدنى يعرف الترجمة اللاتينية للـCommentary on the Republic أو رسالة من ذلك النوع مثل التى كتبها جزنر Gesner (انظر n.7)، وربما قرأ الملحق بإحدى طبعات أفلاطون مع نسبتها أو عدم نسبتها لبروكلس Proclus، وقبل أن

يعرف بروكلس Proclus بعد أن كان الأساتذة يجدون تشابهًا بين معالجة سيدنى (للأنواع) والتقسيم غير المكتمل "لأنواع" الشعر تبعًا للموضوع، وفقًا لما ورد فى مؤلف سكاليجر Scaliger المسمى Poetices libri septem (1561) 1.2. وثمة بعض أوجه الشبه فى أمثلة النوعين الأولين، لكن سيدنى ينظر إلى الموضوع فيما يتعلق بحرية تكيفه مع المحاكاة التمثيلية، ولا يذكر سكاليجر Scaliger نوعًا من أنواع المحاكاة على الإطلاق[٩]، وتعد أقرب معرفة لسيدنى بتعليق بروكلس Proclus هى معرفته بالفروق التى وضعها بروكلس Proclus سواء أكان يعلم مصدرها أم لا من مؤلف منتورنو Minturno المسمى De poeta (١٥٥٩)، وهى الخلاصة التى استخدمها سيدنى. ورغم أن منتورنو Minturno لم يذكر Proclus بالاسم ما من شك فى أنه يعتمد على شروحه أو تكيفه أو على نسخة منفتحة لهذه الشروح صفحات 53-6،[١٠] وأيًا كان مصدره المباشر فإن سيدنى كان تحت تصرفه الهجوم الأفلاطونى الجديد على المحاكاة mimesis التى يرد عليها فى البراهين الثالث والرابع.

يعد برهانه الرابع تحليلا موسعًا للتأثير الأخلاقى للنوع الثالث من أنواع الشعر، فهذا النوع من الشعر لكونه مسيحيا وإنسانيا، فهو يجمع مناقشاته فى تركيب يشبه إلى حد كبير صورة الخطيب المثالى، التى يقتبسها شيشرون Cicero من أفلاطون وأرسطو وإيسوقراط Isocrates؛ ويبدأ سيدنى بالعودة مرة ثانية إلى الفنون والعلوم المتخصصة نفسها ويطبق عليها التمييز الأفلاطونى الأرسطى الشهير بين القدرات الإنتاجية والتعقلية (أفلاطون Plato بروتاغوراس Protagoras 318-23; أرسطو Aristotle, Nicomachean ethics 6.4-5; Seneca سنكا, Epistulae 88; St القديس توماس Thomas, Summa theologica 1.2. (qu. 21. Art. 2 and qu. 57 art. 3 and 5[١١] إن أولئك الذين يفترضون توافر السعادة البشرية فى تحصيل المعرفة وتطبيقها فى مجالات الفنون والعلوم الإنتاجية لا بد وأن يدركوا أن الفلكى (عالم الفلك) وهو يتأمل فى نجوم السماء قد يقع فى حفرة أثناء سيره الشارد، وأن عالم

الرياضيات قد يرسم خطًا مستقيمًا بقلب معوج داخل أحشائه. وفى هذه التجربة يدرك الدارسون أن كل نقل المسافات والعلوم الموجهة لا تعدو أن تكون علومًا مساندة؛ لتحقيق الغاية الأسمى، وهى المعرفة التى أطلق عليها الإغريق architectonike، والتى توجد أغلب الظن فى معرفة الإنسان نفسه من الناحية الأخلاقية والسياسية بهدف تحقيق حسن الأداء وليس حسن المعرفة. والحقيقة أن النهاية النهائية لجميع المعارف الأرضية تكمن فى كونها عملا فاضلا يعمل أغلب الناس على توليدها؛ لتصبح أميرة الأمراء (37 -104.10). ولتبيان أن الشعر يستحق هذا اللقب يبدأ سيدنى مقارنته الشهيرة بين الشاعر ومنافسيه الشهيرين لأساتذة الفضيلة الأخلاقية والفيلسوف الأخلاقى والمؤرخ.[١٢]

إن صور سيدنى الساخرة للفيلسوف الأخلاقى والمؤرخ فى ثياب تعليمية هى صور موجزة حاذقة وليست مجرد أنواع مهنية، بل هى أطروحات وعادات فكرية تتوقع تفاصيل بعينها فى نقد بيكون Bacon للأساليب العلمية الزائفة.[١٣] والفلاسفة الذين ينثرون السخاء وهم يقدمون التعريفات والتقسيمات والتمييزات مع استفهام متهكم، يسألون فى وقار عما إذا كان ممكنًا إيجاد طريق ممهد يقود الإنسان إلى الفضيلة مثل ذلك الطريق الذى يعلم الفضيلة. ويرد المؤرخ بأن الفيلسوف يعلم الفضيلة الجدلية فى أكاديمية أفلاطون الخالية من الأخطار فى الوقت الذى تعلم فضيلة نشطة فى ميدان المعركة داخل الوطن، وتنقل خبرات عصور كثيرة من خلال شواهد عديدة حكاية بحكاية. وخلاصة القول إن الفيلسوف والمؤرخ هما اللذان يحققان الهدف الأول من خلال القاعدة الأخلاقية والثانى من خلال المثال، لكن لكليهما ليس لديه الأمران؛ فالفيلسوف الذى يقف على المجرد والعام يعبر عن قاعدته المجردة بطريقة فجة وغامضة فى نقاش شائك، بينما يكون المؤرخ الذى يريد القاعدة الأخلاقية مرتبطًا ليس بما يجب أن يكون، بل بما هو كائن بالفعل مرتبطًا بحقيقة

الأشياء وليس بالسبب العام للأشياء التى لا يؤدى مثاله إلى نتيجة ضرورية لها (105.8-107.8).

ويحاج المؤرخ من ناحيته بأن الفيلسوف إنما يبشر بفضيلة هى موضع جدل، وهى تسعى جاهدة فى أكاديمية أفلاطون المسالمة، فى حين أنه (المؤرخ) يعلم الفضيلة الحقة والفاعلة من واقع الأحداث إما داخل الوطن أو فى ساحة المعارك، ومن خلال أمثلة متفرقة ينقل لنا خبرة الأجيال المتعاقبة. وخلاصة القول فإن كلا من الفيلسوف والمؤرخ يكسبان الجولة: الأول من خلال المبادئ التى يفضلها، والثانى من خلال واقع الأحداث. وجدير بالملاحظة أن كليهما – ما لم يكن الناحيتين (المبدأ الحدث) – فإنهما لن يأتيا شيئًا ذا بال، بل يظلان على حال من التجريد والعمومية: الفيلسوف يعبر عن مجرد قاعدة عادية غامضة وجدلية، فى حين أن المؤرخ – الذى يعوزه المبدأ أو القاعدة التى ينطلق فيها – يظل مقيدًا ليس بما ينبغى أن يكون دائمًا بما هو كائن بالفعل؛ أى بحقيقة الأشياء، ومن ثم لا نتوقع منه الوصول إلى خلاصة المهمة. (105.8 – 107.8)

وفى حالة الشاعر فإنه "يزاوج بين الفكرة العامة بمثال محدد المعالم" وأما ما يقوله الفيلسوف عن شيء " واجب الحدوث" فإنه يقدم لنا صورة كاملة عن هذا الشيء من خلال شخص يفترض فيه الفيلسوف سلفًا أنه قام بهذا الشيء بالفعل.

وهذه الصورة المثالية عند الفيلسوف لا تعدو كونها رؤية أو تصورًا، ولاتعدو أن تكون وصفًا إنشائيًا، لا يحرك أو ينفذ إلى بصيرة الروح بحال، وينتج عن ذلك أن ما يتوهمه هذا الفيلسوف أو ذاك عن "حلمة معصومة" يبقى "باهتًا ضبابيًا" أمام مخيلاتنا وأحكامنا؛ لأنها تفتقر إلى روح الشاعرية الناطقة. (34-1079) أما المؤرخ فإنه يزعم من جانبه أن يسوق إليه صورًا وفيرة عن أمور حقيقية بعيدة عن الخيال الزائف.

والآن يجمع الشاعر بين الفكرة العامة والمثال الخاص، وما يقوله الفيلسوف يجب أن يحدث فهو يقدم صورة متقنة للطريق الذى يفترض سلفًا أن يحدث ما يقوله، وهذه الصورة المثالية هى صورة لما يقدمه الفيلسوف ليست سوى وصف مطنب لا يصدم ولا يخرق ولا يأمر مشهد الروح، ومن ثم فإن "الأسس المعصومة" للحكمة يجب أن تبقى داكنة أمام القوة الخيالية الحاكمة إذا لم توضحها أو تصورها صورة الشعر البلاغية (107.9.37). بينما يجب على المؤرخ الذى يستند على ما كان ومضى فى حجته الواهية his bare was أن يسلم – فى أغلب الأحيان – بأن القدر كفيل بأن يسفه من أعظم حكمة نعرفها. ويجيب سيدنى أول الأمر بكلمات أرسطو الواردة فى مؤلفه (9) Poetics أنه لما كانت الصورة الشعرية "تعنى بالـkatholou أو " الاعتبار العالمى وأن التاريخ يعنى بالـkathekaston، فإن الشعر هو philosophoteron و spoudaioteron أى أنه أكثر فلسفة وأكثر جدية من حيث الدراسة من التاريخ (7-109.21)، ثم يضيف أنه إذا كان لشخص أن يتصرف بطريقة معينة على أساس أن شيئًا ما قد حدث بالفعل، فإنه كما لو كان يريد أن يجادل لأن السماء أمطرت بالأمس، ومن ثم يجب أن تمطر اليوم. قد يبدو هذا الحدث معقولا إلى حد كبير لكن إذا كان [ما يعرف قدرًا أكبر] يعرف مثالا فإنه فقط يعطيه شكلا من الاحتمال الحدسى، وهكذا يستمر بالعقل، وسوف يظهر الشاعر وكأنه يتفوق على المؤرخ إلى حد أنه يستطيع صياغة مثاله بالشكل المعقول إلى أقصى قدر، بينما يجب على المؤرخ فى نطاق الماضى المجرد إن يسمح فى الغالب للثروة أن تسيطر على الحكمة. فيجب عليه أن يحكى الأحداث التى لا يستطيع أن يقدم أسبابها أو إن فعل فإنه يجب أن تكون فى صورة شعرية -100.18) (32. يستعير سيدنى " الاحتمال الحدسى " من الاصطلاح القانونى status conjecturalis الذى يتعلق بمسألة An sit (هل حدث كذا وكذا؟) الذى هو السؤال

الرئيسى الذى يتعرض له المؤرخ الذى يقتصر اهتمامه على ما كان، وهذا السؤال الذى يجابهه المؤرخ المتقوقع داخل أكفان "الماضى المجرد" (bare was).(١٤)

يصل سيدنى بمناقشته إلى ذروتها عن طريق الاستشهاد بالتأكيد المسيحى على الوصية، فحتى إن كان علينا أن نسلم بأن الإجراء المنهجى للفيلسوف يمكن أن يعلم بشكل أتم، فلا يقارن أحد الفيلسوف مع الشاعر من حيث التحرك ولايرفض التسليم بأن التحرك أعلى درجة من التدريس، ولأن أحدًا لا يمكن أن يتعلم ما لم تحركه رغبة فى التعلم وأن هدف كل تعليم فى مجال الأخلاق هو دفع الشخص ليفعل ما تعلمه الأخلاق؛ لأن ثمرة هذا كما يقول أرسطو ليست المعرفةgnosis بل العمل praxis (122.25-36). إن المبدأ الأخلاقى الأرسطى لدى سيدنى هنا ليس فقط على نسق توماس الأكوينى، بل إن حديثه عن الوظيفة الأخلاقية "للصورة" يأتى مباشرة من علم نفس القدرة فى العصور الوسطى.

فى البداية فإن الصورة imago المثالية لدى سيدنى لديها القدرة على تجاوز حدود الفلسفة من خلال جعل حقيقتها مرئية النظر للروح (107.16)، وهذا الوضوح له تأثير أبلغ وأكثر مباشرة على تحريك العواطف من المفاهيم المجردة (قارن ما كتبه توماس الأكوينى)Thomas Aquinas in Summa theologica I.qu.I art.9، كذلك فإن الصورة الشعرية أو تأثير الصور imagines فى الحكاية السردية قد يتجاوز الحدود الأخلاقية للتاريخ من خلال قدرة الشاعر على الكشف العالمى عن طريق اختيار صور مثالية يقدم بمقتضاها أسباب التأثيرات فى الحبكة القصصية الخيالية الإبداعة المفيدة.(١٥) وعن طريق الصورة الشعرية تصبح الفلسفة ممكنة الفهم - مزيج توقعه دانتى Dante بشكل صارخ فى "الفردوس" Paradiso (17.136-42) بيد أن الصورة من ناحية ثانية قد حملت تكافؤًا أخلاقيًا للعصور الوسطى من خلال مبدأ النية، الذى تقوم عليه التعاليم الرمزية المسيحية فـ"صورة" ذنب على الصفحة أو فى العقل كانت تحمل فى طياتها صفة الذنبوية الأخلاقية المتأصلة intentio، كذلك فإن العواطف التى

تولدها تلك الصورة قد تشبه تلك التى يثيرها الوجود الفعلى للذئب. إن هذا التأويل الأخلاقى للصورة يؤثر أبلغ تأثير فى النوايا intentiones المجتمعة، التى تكتشفها الدوافع والأفعال المتعددة للشخصيات الخيالية فى الملاحم والدراما. وحقيقة الأمر أن الأحداث نفسها تصبح أمثلة exemplares من خلال إدراكنا لتلك النوايا intentiones.(١٦) وفى دفاع سيدنى عن الأدب نراه يركز على الأنواع السردية الأطول فى الشعر والنثر، والتى تقدم مطاوعة المكان والزمان لتطوير تخيلاته imagines، وبينما نجد ملاحظاته قاسية وذات أهمية تاريخية فإنها متناثرة وغير منهجية فيما يتعلق بالأنواع الأدبية الأقصر ولا تحاول أن تظهر كيف يمكن للقصيدة الغنائية أن تحقق بطريقتها الوظائف الأخلاقية والنفسية لصوره والتى تتسم بالمحاكاة.(١٧)

الهوامش

1- Sidney's treatise exists in two forms: *The defence of poesie* printed by William Ponsonby in London in 1595 and *An apologie for poetrie* printed by Henry Olney in London in the same year. The *Defence* is included in A. Feuillerat's *The complete works of Sir Philip*
Sidney, 4 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1912–26), vol. iii, pp. 3–46; the *Apologie*, in G. G. Smith's *Elizabethan critical essays*, 2 vols. (Oxford: Oxford University Press, 1904), vol. i, pp. 148–207 (with valuable notes) and has been re-edited by GeoCrey
Shepherd in *An apology for poetry or the defence of poesy* (London: Nelson, 1965) with some textual conflation. Shepherd's treatment of Sidney in his introduction and notes is consistently well informed and sensibly balanced; his edition is cited, by page and line, in the text. In addition to Shepherd, the reader should consult K. Eden, *Poetic and*
legal fiction in the Aristotelian tradition (Princeton: Princeton University Press, 1986), pp. 143–7, 157–75. Further commentary may be found in the editions of J. A. van Dorsten (Oxford: Oxford University Press, 1966) and F. G. Robinson (Indianapolis: Bobbs-Merrill,1970).

2- E. Panofsky's famous study of 1929, *Idea: a concept in art theory*, trans. J. Peake (Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1968), gives examples of nearly all of these possibilities, and his description of the pictorial meanings of 'Idea' in the High Renaissance is closer to Sidney's than those in the Mannerist period.

3- For the Renaissance confusion of the heuristic purpose of *paradeigma* in philosophy [*exemplar*] with the exemplary purpose of *paradeigma* in rhetoric [*exemplum*], see W. Trimpi, *Muses of one mind* (Princeton: Princeton University Press, 1983), App. A. For the literary application of technical terms

borrowed from rhetorical, philosophical, or mathematical discourse in this essay, see the index of topics in *Muses of one mind.*

4- *Aristotle: Rhetoric and Poetics*, trans. W. R. Roberts and I. Bywater (New York: Random House, 1954). On this 'important distinction' [*megiste diaphora*], see the comments of W. M. A. Grimaldi with respect to the references to Cicero below. *Aristotle, Rhetoric I: a commentary* (New York: Fordham University Press, 1980), pp. 71–2.

5- 'The direccõns for speech and style', in *The life, letters and writings of John Hoskyns*, ed. L. B. Osborn (New Haven: Yale University Press, 1937), p. 155. Hoskins lived from 1566 to 1638, and Osborn dates the *Direccõns* between 1598 and 1603, choosing 1599 as most likely.

6- For Aristotle, not only has metaphor a heuristic function (*Rhetoric* 3.10.1–3) but *mimesis* itself (*Rhetoric* 1.11.21–4; *Poetics* 4.1–5, 9.1–4). Sidney could have derived the association of imitation with both learning and pleasure from *Poetics* 4.1–5 (to which he refers

at 114.5–8) or *Rhetoric* 1.11.21–4 or have conflated Aristotle with Horace (*Ars poetica* 333–4, 343–4).

7- For the Neoplatonic reconstruction of classical literary theory, see Trimpi, *Muses of one mind*, Part 2, especially ch. 8, with special attention to Proclus on pp. 200–19. For Proclus in the Renaissance, see P. O. Kristeller, 'Proclus as a reader of Plato and Plotinus, and his

influence in the Middle Ages and in the Renaissance', *Colloques internationaux du C.N.R.S*: 'Proclus – lecteur et interprète des anciens' (Paris: Editions du CNRS, 1987). For the transcription of a Latin epitome of Proclus's treatment of poetic 'kinds' by Gesner,

see W. Trimpi, 'Konrad Gesner and Neoplatonic poetics', in *Magister regis: studies in honor of Robert Earl Kaske*, ed. A. Groos (New York: Fordham University Press, 1986), pp. 261–72, where Proclus is suggested as the ultimate source of Sidney's distinctions (n. 9). For his immediate sources, see below.

8- The fact that the 'outward' expression of the face revealed character, while exploited by the Mannerists in art as Shepherd points out (102.30n), derives from an ancient ethical/ psychological commonplace: see Cicero, *Laws* 1.26–7; Ovid, 'facies animo dignaque

parque' (*Fasti* 2.758), from which the figures in Shakespeare's tapestry: 'The face of either ciphered either's heart' (*Rape of Lucrece*, 1396).

9- A. C. Hamilton correctly points out the diCerences between Sidney and Scaliger, but, not knowing the ultimate source of the views that Sidney is rejecting, he wrongly stresses his aAnity with the Neoplatonic attitude towards imitation. 'Sidney's idea of the "right

poet" ', *Comparative literature* 9 (1957), 51–9.

10- See especially the list of the four Homeric singers, associated by Proclus with the four levels of Plato's Divided Line (*Dissertation* vi.2.vii), on p. 55. In addition to Scaliger, G. G. Smith notes Minturno's division of 'kinds' of poets as parallel to Sidney's but without reference to its origin.

11- See *Muses of one mind*, App. B.

12- History here takes the place of rhetoric in its ancient debate with philosophy, since history, like rhetoric, deals with the particular case, the 'definite question' of Cicero (see Antonio Sebastiano Minturno, *De poeta* (1559; reprint Munich: W. Fink, 1970), p. 123).

It is sometimes assumed that Sidney's famous comparison is a commonplace borrowed from Italian criticism. A careful perusal of B. Weinberg's *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), however, will show that Italian critics *either* find poetry superior to philosophy (because its lessons are more pleasing, varied, and apprehensible), *or* poetry superior to history (because it reveals the universal). Only selections from the unpublished lectures of Bartolomeo Maranta (1563–4) make *both* points in some relation to one another at the same place in the text (vol. i, p. 487). Despite other similarities to Sidney, it is most unlikely that

Maranta was known to him. If Shepherd is right that 'Sidney is adapting "Amiot to the Readers" on history' in North's *Plutarch* (171), Sidney nevertheless transfers Amyot's emphasis on the historian's power to move to the poet.

13- Bacon's empirical ant resembles Sidney's historian, his scholastic spider Sidney's moral philosopher, and his wide-foraging and productive bee Sidney's poet (*Novum organum*, i.95). The bee was, coincidentally, an ancient symbol for the poet, its honey for poetry. See also Shepherd's citations of Bacon (170, 179).

14- See *Muses of one mind*, pp. 345, 353–61. Whatever the value of its curiously obtuse precision, Sir William Temple's Ramist 'analysis' of the *Apology* is closer to this explanation of 'conjectured likelihood' than to Shepherd's (73–5, 178): see *William Temple's analysis of Sir Philip Sidney's 'Apology for poetry'*, ed. and trans. J. Webster (Binghamton: State University of New York Press, 1984), pp. 106–9. (For Ramus and Sidney, see Shepherd,32–5.)

15- The 'universal', Aristotle says, is precious because it reveals the cause, *Posterior analytics* 88a5. The 'ground-plot' corresponds to the 'dramatic hypothesis' [*hupothesis*], the argument of the play, as Aristotle writes, which the poet 'should first simplify and reduce to a universal form [*ektithesthai katholou*], before proceeding to lengthen it out by the insertion of episodes' (*Poetics* 17.3). See *Muses of one mind*, ch. 2 on 'The hypothesis of literary discourse', esp. pp. 50–8, for the tradition of Sidney's terms, particularly of 'presupposeth' at 107.11 [= *prae* + *supponere* = *hupotithemi*].

16- For understanding Sidney's *Apology*, the best account of this medieval tradition of faculty psychology and its sources in antiquity is in F. A. Yates, *The art of memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1966), chs. i–iv. See also K. Eden, *Poetic and legal fiction* (see n. 1), pp. 143–7, and M. Carruthers, *The book of memory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), pp. 53–4, 68–9, 149, 183. For Sidney on poetry and 'the art of memory', *Apology*, 122.

17- Sidney's most extended example of practical criticism deals directly with this plasticity of space and time in his analysis of contemporary dramatic plots and characters (133.37–137.23, esp. 134.38–135.29). If one includes stylistic faults aBicting longer forms as well, his comments on the shorter genres (including the psalms) occur at 99.6–21, 101.37–108.13, 115.23–6, 116.1–117.7, 118.19–119.11, 125.2–23, 133.22– 36, 137.24–139.24. He repeats some of his advice in *Astrophil and Stella*: see esp. sonnets 1, 3, 6, 15, 28, 45, 74.

(١٩)

أرسطو وهوراس ولونجينوس

مفهوم استجابة القارئ

نيكولاس كرونك

يركز الاتجاه البلاغى للنقد الأدبى فى القرن السادس عشر والسابع عشر على الشاعر (كمبدع) للنص أكثر من التركيز على القارئ أو المستمع (كصانع) لمعنى النص. والحديث عن هدف الشاعر، مثلما فعل هوراس، هو افتراض مسبق لنهج يرتكز على المؤلف: فالقراء مستبعدون فى فن الشعر Ars poetica مع الملاحظة العابرة أن القدماء يفضلون الفائدة، بيد أن الشباب كانوا يبحثون عن اللذة[1] فى الثلث الأخير من القرن السابع عشر. وفى أوج الكلاسية الجديدة الفرنسية كان الاهتمام بالوضوح كبيرًا، ويبدو أنه أناط بالقارئ دورًا سلبيًا تمامًا: فقد كتب كارتيزيان بيرنارد لامى Cartesian Bernard Lamy فى مؤلفه De l'art de parler (١٦٧٥) أنه لكى نحصل على أسلوب رقيق واضح يجب على المرء ألا يترك شيئًا لتخمين القارئ،[2] وقد يكون من المضلل أن نأخذ على المعنى الظاهرى هذا الإهمال الواضح من جانب القارئ، ولطالما شغل منظرو الشعر والبلاغة بالأثر الفعال للغة. يتحدث نقاد الأدب فى عصر النهضة والقرن السابع عشر عن قضية استجابة القارئ بالاعتماد على الإرث البلاغى لهوراس Horace وأرسطو ثم للونجينوس Longinus بشكل متزايد فى

القرن السابع عشر. وقد احتفظ مؤلف هوراس المسمى Epistula ad Pisones والمعروف باسم Ars poetica بوجود ديناميكى فى النقد الأدبى فى عصر النهضة والقرن السابع عشر، رغم أنه كان معروفًا منذ العصور الوسطى. وقد ظهرت طبعة دولتشى Dolce الإيطالية الأولى عام ١٥٤٥ دون اسم لمؤلفها عام ١٥٤١، وظهرت طبعة أرشديكون درانت Archdeacon Drant الإنجليزية الأولى عام ١٦٧٧. وتحتوى قصيدة Art poétique التى كتبها بوالو Boileau والتى تضم ١١٠٠ بيت، منها أكثر من مائة بيت أخذت مباشرة من قصيدة هوراس المسماة Ars poetica (إضافة إلى مائة بيت أخرى مستعارة من قصائد أخرى لهوراس).

والجزء من قصيدة هوراس الذى أثار أكبر قدر من الجدل هو وصف أهداف الشاعر بأنها التعليم والإمتاع، وها هى ترجمة من جونسون لتلك الأبيات (1640):

Poets would either profit, or delight,

Or mixing sweet, and fit, teach life the right…

The Poems void of profit, our grave men

Cast out by voices; want they pleasure, then

Our Gallants give them none, but passe them by:

But he hath every suffrage, can apply

Sweet mix'd with sowre, to his Reader, so

As doctrine, and delight together go. (3)

ومعناها :

الشعراء إما يفيدون أو يمتعون،

أو يخلطون الحلاوة بالفائدة، ويعلمون الحياة القويمة؛

فالقصائد التى تخلو من المتعة، رجالنا الشجعان

يلفظونها؛ إنهم يريدون المتعة،

والشباب المتأنقون لايهتمون بها، بل يمرون عليها مرور الكرام:

أما من لديه المصادقة فإنه يستطيع تقديم

الحلاوة مخلوطة باللذوعة لقارئه

هكذا كمبدأ من المبادئ، وتبقى المتعة فى النهاية(٣).

إن فكرة الهدف المزدوج للشعر هذه تتردد كثيرًا خلال تلك الفترة: فيوليوس سيزر سكاليجر Julius Caesar Scaliger، الذائع صيت رسالته اللاتينية الطويلة Poetices libri septem (١٥٦١) فى فرنسا، يزعم أن الشاعر فى حقيقية الأمر يعلم ولا يقوم بدور مَنْ يبعث البهجة والسرور فى النفوس فقط،(٤) ويقول سيدنى فى قصيدته Apology for poetry (١٥٩٥) إن الشعر هو فن المحاكاة، وهو بهذا يعلم ويبهج(٥)، فهذا المبدأ الذى كان يكرره شعراء عصر النهضة باستمرار قد جاء فى حينه؛ ليطبق فيما وراء أنواع الشعر والمأساة. وعندما يقول موليير إن واجب الملهاة هو تقويم البشر فى أثناء تسليتهم،(٦) فإنه يستخدم كلمات هوراس للدفاع عن نوع أدبى وتوقيره؛ لأنه لم يلقَ الاحترام والتوقير الكافيين، وبالمثل فإن الروائيين الفرنسيين على مدار القرن السابع عشر يستخدمون أقوال هوراس للدفاع عن نوعهم الأدبى الجديد، ولتقديم نقطة البدء للبحث فى وظائف الرواية وأهدافها كنوع أدبى،(٧) ورغم مناقشة الفكرة على نطاق واسع فإنها لم تصبح شائعة. ويقدم لامزنارديير La Mesnardière مؤلفه Poétique (١٦٣٩) بمقال مطول يدافع فيه عن فائدة الشعر ويدحض فيه رأى كستلفترو Castelvetro القائل بأن هدف الشعر هو الإمتاع فقط. أما قول هوراس فإنه

قول محورى بالنسبة للفكرة الكلاسية الجديدة الفرنسية عن الوظيفة الأخلاقية للفن: فعبارة "أن المرء يجب أن يعلم ويمتع" واردة فى إحدى حكايات لافونتين La Fontaine الخيالية،[٨] وإذا كان هدف الكاتب مقصورًا على التعليم والإمتاع، فإن دور القارئ قد يبدو سلبيًا بعض الشىء، لكن لكى نعلم القراء ونمتعهم من الضرورى أن نحرك مشاعرهم، كما يقول سيدنى: "فتحريك المشاعر أسمى منزلة من التعليم، فهكذا قد يبدو سبب التعليم وغايته. لكن من سيتم تعليمه إذا لم تتحرك مشاعره بالرغبة فى التعليم؟ وما الخير الذى يجلبه ذلك التعلم (ما زلت أتحدث عن المبدأ الأخلاقى) حتى يدفع الشخص لتنفيذ ما تعلمه؟[٩] إن مقولة هوراس تشجع على التفكير فى الأثر الفعال للأدب، والهدف الثلاثى المتضمن للتعليم والإمتاع وتحريك المشاعر يختلف اختلافًا بينًا عن البلاغة القديمة، التى كانت ترتبط عادة بثلاثة أنواع من الأساليب "المنخفض" و"الوسيط" و"المرتفع" على الترتيب.

إن أوضح تعبير عن قدرة الأدب على تحريك المشاعر هى فكرة التطهير catharsis التى يعبر عنها أرسطو فى كتابه الشعر Poetics حيث يقول: إن المأساة هى محاكاة لحدث تام مكتمل... يؤثر من خلال مخاطبة كوامن الشفقة والخوف فى تطهير catharsis هذه العواطف[١٠]، ولما كان تأثير هذا النص على النقد الأدبى فى عصر النهضة غير موجود قبل نهاية القرن الخامس عشر، ولم يكن معروفًا على نطاق واسع قبل منتصف القرن السادس عشر، فقد كان تأثيره هائلا وغير مسبوق، ولقد ظهرت ترجمة چيور ڤاللا لعمل أرسطو هذا إلى اللغة اللاتينية لأول مرة علم ١٤٩٨، ونشر النص اليونانى للمرة الأولى فى البندقية على يد ألدوس Aldus عام ١٥٠٨، أما الترجمة باللغة الإيطالية الدراجة فقد نشرت عام ١٥٤٩، ولم تظهر ترجمة فرنسية أو إنجليزية على مدار الأعوام المائة التالية. ولقد تأصلت شهرة هذا العمل بفعل سلسة من التعليقات اللاتينية الرئيسية خاصة تعليق فرنسيسكو ربورتللو Francesco Robortello وبارتلوميو لومباردى Bartolomeo Lombardi وفنسنزو

مـاجى Vincenzo Maggi (١٥٥٠) وبيتـرو فيتروميـ Vettori Pietro وأنطونيـو ريكوبونى Antonio Riccoboni (١٥٨٥)، كما أن لودوفيكو كاستلفترو Lodovico Castelvetro (١٥٧٠) وأليساندرو بيكولومينى Alessandro Piccolomini (١٥٧٥) كتبا تعليقات مهمة باللغة الإيطالية.

كان كتاب الشعر Poetics يترجم دائمًا فى الإطار الأخلاقى الموجود للفكر النقدى للأدبى المستمد من هوراس، وبحلول منتصف القرن السادس عشر كان قد حدث ما يمكن أن نسميه "اندماج" نقد هوارس ونقد أرسطو،[١١] ولقد كتب كل من ربورتللو Robortello ومـاجى Maggi تعليقات متكاملة على مؤلف هوارس المسمى Ars poetica ونشرها سويًّا مع تعليقاتهما على أرسطو، وبعد قرن من الزمان يستطيع درايدين Dryden فى مؤلفه Essay of dramatick poesie (١٦١٣) أن يتحدث عن مؤلف Art poetica، الذى كتبه هوارس باعتباره "تعليقًا ممتازًا" على كتاب الشعر Poetics لأرسطو.[١٢]

كان المعنى الدقيق لكلمة catharsis والذى تمت مناقشته فى كتاب الشعر Poetics بإيجاز شديد موضوع جدال واسع النطاق فى عصر النهضة فى إيطاليا: فقد زعم باولو بينى Paolo Beni، الذى نشر تعليقًا على كتاب الشعر Poetics عام ١٦١٣، أنه يعرف بضع عشرة ترجمة مختلفة لتعريف أرسطو للمأساة.tragedy[١٣] ولقد قدم التفسير الأخلاقى للتطهير catharsis توازنًا مقابلا للفكرة (من جمهورية أفلاطون Republic) أن الفنون التى تثير العواطف فنون ضارة، ولكن تفسير الآلية الأخلاقية للتطهير لم يمكن إثباتها بسهولة. ولقد قدم أنطونيو سيباستيانو منتورنو Antonio Sebastiano Minturno فى مؤلفه De poeta (١٥٥٩) وصفًا شبه طبى ذكر فيه أن إثارة الشفقة والرهبة تطهرنا من الاضطراب، الذى تسببه العواطف العنيفة وتعلمنا أن نتجنب المحن التى يمكن أن تسبب تكرار تلك المشاعر غير الطيبة. وكان آخرون أمثال كاستلفترو أصحاب عقلية أقل حرفية فى تفسيرهم لعملية التطهير

ورغم أن الجدل كان محيرًا، فإنه قد تسبب فى تركيز الانتباه على التأثير العاطفى للمأساة (فى المقام الأول)، وهكذا فعندما يقول سيدنى إن المأساة " تثير مشاعر الإعجاب والرثاء" (١٤) فهو مدين بوضوح لأرسطو على الرغم من أنه يقلب ترتيب أرسطو للشفقة والرهبة، بل إنه يحول الخوف إلى الإعجاب، وكثيرًا ما كرر نقاد القرن السابع عشر واحدًا أو أكثر من أسلافهم من عصر النهضة، رغم أن كتَّاب المأساة الفرنسيين واصلوا التفكير فى تعريف أرسطو، فها هو بيير كورنى Pierre Corneille يروى النظرة النفعية للمأساة التى من خلالها ننظر إلى التأثيرات الشريرة على العاطفة لدى الأخرين؛ فتظهر تلك العاطفة داخل أنفسنا ونتجنب بذلك النكبات المماثلة.(١٥) أما راسين Racine الذى ربما التقط الفكرة من كورنى Corneille فينأى بنفسه عن التفسير اللاأخلاقى المعتاد للتطهير catharsis، ويذكر أن المأساة تطهر هذه العواطف وتهدئها عن طريق إثارة الشفقة والرهبة؛ فبإثارة هذه العواطف تزيل منها كل غلو وفساد وتعيدها إلى حالتها المعتادة والمعقولة،(١٦) كذلك كانت ثمة محاولة لتوسيع فكرة التطهير catharsis بتطبيقها على الملهاة comedy: يوضح ريكوبانى Riccoboni هذه الفكرة فى رسالته عن الملهاة (١٥٧٩ وروجعت ١٥٨٥): ولقد أضاف هدف موليير Molière المعلن وهو "تقويم" مشاهديه فى أثناء تسليتهم صدى لتلميح هوارس إلى التطهير catharsis الأرسطى.(١٧)

كانت فكرة التطهير أداة قوية لدراسة شكل معين من أشكال التأثير العاطفى، لكن استخدامها كان مقصورًا على مناقشة رد فعل المشاهدين فى المسرح، ولوصف التأثير على قارئ النص المكتوب كان على النقاد أن يبحثوا فى مكان آخر، وكانت الفكرة الأفلاطونية عن الفورة الشعرية المستمدة من الـ Phaedrus والـ Ion معروفة جيدًا فى عصر النهضة، ورغم أن النقاد الأكثر عقلانية كانوا يشككون كثيرًا فى هذا المفهوم، فقد شكل تأثيره على النقد الكلاسى الجديد فى فرنسا.(١٨) إن فكرة الفورة المقدسة تعنى فى المقام الأول عملية الإبداع لدى الشاعر، لكنها يمكن

أن تستخدم بالقدر نفسه لتفسير رد فعل القارئ: فإذا ما ألهم الشاعر فإن القارئ سيلهم كذلك، وفيما يلى يقدم المؤلف الفرنسى لويس توماسان Louis Thomassin فى الثمانينيات من القرن السابع عشر مناقشته للـ Ion لدى أفلاطون:"إن الفورة المقدسة التى يعرف بها ليس فقط الشعراء، بل أيضًا أولئك الذين يقرأون أعمالهم بهدف الفائدة، تشبه الروح السماوية التى تسلب عقولهم وتنقلهم إلى خارج أنفسهم حتى يتصل القراء والمستمعون بهذه الروح المقدسة مثلما يحدث للشعراء كما تمسى الحلقات الحديدية بعضها البعض وتتدلى من مغناطيس.[١٩] يوجد تأييد آخر لفكرة إلهام القارئ لدى لونجينوس Longinus الذى أصبحت رسالته ذائعة الصيت خلال القرن السابع عشر فقط: وقد ظهرت أولى الترجمات المنشورة باللغة الإيطالية عام ١٦٩٣، وظهرت الترجمة الإنجليزية (Of the height of eloquence) عام ١٦٥٢ والترجمة الفرنسية التى كتبها الناقد بوالو Boileau عام ١٦٧٤٧. ولم يكن عسيرًا تضمين بعض أفكار لونجينوس فى المزيج الموجود من تفكير كل من أرسطو وهوارس فيما يتعلق باستجابة القارئ: " إن البهاء يسبب النشوة أكثر من الإقناع لدى السامع، كما أن التعجب والدهشة دائمًا يثبتان أنهما أرقى من مجرد كونهما مقنعين ومبهجين، ذلك لأن الإقناع بصفة عامة هو شىء يمكن التحكم فيه، بينما الدهشة والتعجب يحتاجان إلى طاقة وقوة حقيقيين ويولدان الأفضل لدى السامع."[٢٠] كان يمكن الاقتباس فى ظروف لا يمكن اقتباس أفلاطون فيها، ولقد كان لرسالة لونجينيوس تأثير قوى على التفكير فى القرن السابع عشر فيما يتعلق بالقوة العاطفية للأدب.

إن الفكر النقدى لبوالو Boileau الذى كثيرًا ما يعتبر (خطا) ملخص الكلاسية الجديدة فى فرنسا، يبين كيف أن هذه التأثيرات المختلفة (والمتعارضة فى الظاهر) قد تم استيعابها فى كيان فكرى متماسك تقريبًا، وكما رأينا فإن الفن الشعرى Art poétique يغمره تأثير هوارس، إلا أثر الأفلاطونية الجديدة،[٢١] ولا يمكن حل هذا

تمامًا من تأثير لونجينوس Longinus: وكان Art poétique قد نشر مع ترجمة بوالو Boileau لمؤلف لونجينوس Traité du Sublime عام ١٦٧٤، وكان العملان يعتبران مكملين لبعضهما البعض – ولم تظهر فى حياة بوالو Boileau طبعة لـArt poétique التى لم تحتو على Traité du Sublime ويقدم نقده الأدبى مثالا صارخًا على الكيفية، التى أصبحت فيها الآثار النقدية المختلفة لهوارس وأرسطو وأفلاطون ولونجينيوس تندمج بشكل متزايد فى نهاية القرن السابع عشر.

على الرغم من أن نظامنا للنقد للأدبى يقوم على البلاغة يؤيد بالضرورة رؤية القارئ بإعتباره هدفًا للتأثير الفعال للنص، فإن الفكرة الحديثة للتفاعل النشط للقارئ مع النص ليست غائبة تمامًا؛ فالمناقشة الكلاسية الجديدة فى فرنسا للذوق على سبيل المثال تكشف عن وعى جيد "بقدرة القارئ"، كما أن فكرة النص "الصعب" الذى يتحدى القارئ – مثل texte scriptible الذى كتبه بارث Barthes– معروفة بين أنصار الأفلاطونية الجديدة؛ فقد جاءت من الفكرة الأفلاطونية الجديدة عن المحاكاة والقائلة بأن الشاعر لابد أن يوظف لغته السحرية لكى يوصل ويحمى رؤيته الملهمة، وهذا الاهتمام بالحديث الرمزى له أبلغ الأثر على النظرية الشعرية فى عصر النهضة، مثل Pléiade على سبيل المثال.[٢٢] وحتى فى المناخ العقلانى للكلاسية الجديدة فى فرنسا فإن الكتابة السحرية قد وجدت لها مخرجًا شرعيًا فى الرمز، وفى الأنواع الأدبية الصالونية الحميدة ظاهريًا مثل الـénigme وكذا الـ métamorphose اللذين قدما الذريعة للأب كوتين Cotin لفتح مناقشة الصعوبة لطبيعة النظرية الشعرية لدى لونجينيوس Longinus، عندما كتب أن التميز الحقيقى يحمل فى طياته الكثير من التفكير؛ لذا فهو صعب أو يكاد يكون مستحيلا المقاومة، ويطبع فى الذاكرة تأثيرًا قويًا لا يمكن محوه[٢٣] فكل من هذين العاملين من عوامل استجابة القارئ تحدث عن النقد الأدبى فى مطلع العصر الحديث.

الهوامش

1- D. A. Russell and M. Winterbottom (ed.), *Ancient literary criticism: the principal texts in new translations* (Oxford: Clarendon Press, 1972), p. 288 (Horace, *Ars poetica* 341–2). Unless noted otherwise, all translations are those of the present author.

2- B. Lamy, *De l'art de parler* (Paris: A. Pralard, 1675), p. 212.

3- *Horace, his art of poetrie*, trans. Ben Jonson, in his *Works*, vol. viii, ed. C. H. Herford and P. and E. Simpson (Oxford: Clarendon Press, 1947), pp. 327, 329 (*Ars poetica* 333–4, 341–4).

4- Quoted by René Bray, *La formation de la doctrine classique en France* (Paris: Hachette, 1927), p. 64.

5- Sir Philip Sidney, *An apology for poetry*, ed. G. Shepherd (Manchester: Manchester University Press, 1973), p. 101.

6- *Tartuffe*, 'Premier placet' (1664).

7- See G. J. Mallinson, 'Fiction, morality, and the reader: reflections on the classical formula *plaire et instruire*', *Continuum* 1 (1989), 203–28.

8- La Fontaine, *Fables*, vi, 2, 'Le Lion et le chasseur'.

9- Sidney, *Apology for poetry*, ed. Shepherd, p. 112.

10- Russell and Winterbottom (ed.), *Ancient literary criticism*, p. 97 (*Poetics* 1449b24–8).

11- See Marvin T. Herrick, *The fusion of Horatian and Aristotelian criticism, 1531–1555* (Urbana: University of Illinois Press, 1946).

12- John Dryden, *An essay of dramatick poesie*, in *Works*, ed. S. H. Monk (Berkeley: University of California Press, 1971), vol. xvii, p. 17.

13- Italian Renaissance debate concerning *catharsis* is described in B. Hathaway, *The age of criticism: the late Renaissance in Italy* (Ithaca: Cornell University Press, 1962), pp. 205–300.

14- Sidney, *Apology for poetry*, ed. Shepherd, p. 118.

15- P. Corneille, *Second discours*, in *Writings on the theatre*, ed. H. T. Barnwell (Oxford: Blackwell, 1965), pp. 28–38.

16- J. Racine, *Principes de la tragédie*, ed. E. Vinaver (Manchester and Paris: Nizet, 1951), pp. 11–12.

17- See W. D. Howarth, 'La notion de la catharsis dans la comédie française classique', *Revue des sciences humaines* 152 (1973), 521–39.

18- See J. Brody, 'Platonisme et classicisme', in *French classicism: a critical miscellany*, ed. J. Brody (Englewood CliCs: Prentice-Hall, 1966), pp. 186–207; and N. Cronk, 'Une poétique platonicienne à l'époque classique: le *De furore poetico* de Pierre Petit (1683)', *Dix-septième siècle* 37 (1985), 99–102.

19- Louis Thomassin, *La méthode d'étudier et d'enseigner chrétiennement et solidement les lettres humaines . . . : De l'étude des poètes*, 3 vols. (Paris: Muguet, 1681–2), vol. i, p. 103.

20- Russell and Winterbottom (ed.), *Ancient literary criticism*, p. 462 (*On Sublimity* 1.4).

21- See D. C. Potts, '"Une carrière épineuse": Neoplatonism and the poet's vocation in Boileau's *Art poétique*', *French studies* 47 (1993), 20–32.

22- See D. P. Walker, 'Esoteric symbolism', in *Music, spirit and language in the Renaissance*, ed. P. Gouk (London: Variorum Reprints, 1985), ch. 15 ('Esoteric symbolism') [the work is unpaginated; pp. 218–32 in original printing, 1975].

23- See N. Cronk, 'The enigma of French classicism: a Platonic current in seventeenth-century poetic theory', *French studies* 40 (1986), 269–86.

24- Russell and Winterbottom (ed.), *Ancient literary criticism*, p. 467 (*On Sublimity* 7.3).

رابعًا: الأشكال الأدبية

ترجمة: محمد غزلان

(٢٠)

نظرية الملحمة الإيطالية

دانييل يافيتش

كانت موجة التنظير الإيطالية عن الملحمة والتى بدأت فى منتصف القرن السابع عشر جزءًا من جهد عام لصبغ الحديث الشعرى بالصبغة المنهجية وتحديده وفقًا لأنواعه المختلفة. وقد اكتسب كتاب الشعر Poetics لأرسطو قيمة غير مسبوقة فى النصف الثانى من القرن السادس عشر، وذلك لأن منهجه وتوجهه كانا يناسبان الحاجة لتعريف الشعر من ناحية أنواعه وما بينها من فروق. فقد كتب النص اليونانى لينتج نظرية أكثر منهجية للأنواع من تلك التى أرادها أرسطو.[١]

وفيما بعد يجعل تنظير شنكشنتو Cinquecento للملهاة هذا التضخيم لكتاب الشعر Poetics شديد الوضوح باعتبار أن أرسطو لم يترك أى تعريف حقيقى للملهاة، وإن فعل كما وعد فى بداية الفصل السادس فقد فُقد فيما بعد. ولم تمنع المناقشة غير الكافية للملهاة المعلقين من تعديل ما تصوروا أنه نظرية أرسطو للملهاة. والحقيقة أنها شجعت تلك التصورات بدءًا من فرنسسكو روبرتللو Francesco Robortello عن فن الملهاة، الذى ألحقه بتعليقه على كتاب الشعر Poetics (١٥٤٨) ومناقشة جيوفان جورجيو تريسينو Giovan Giorgio Trissino فى مؤلفه Sesta divisione della Poetica (١٥٤٩)، الذى جاء الجزء الأكبر منه بعد التفسير الإيطالى لكتاب الشعر Poetics. وفى نهاية الأمر أصبحت هذه الإنشاءات الجديدة محاولات مستقلة لتقنين الملهاة مثل مؤلف De re comica الذى

كتبه ريكوبونى Riccoboni(١٥٧٩). وما أشيع أنه تقنين أرسطو للملحمة كان مماثلا لما كتبه مفسرو القرن السادس عشر على أساس مناقشة أرسطو الموجزة، وفى الوقت الذى لم يقل أرسطو شيئًا عن الملهاة نراه قد خصص فصلين موجزين (٢٣- ٢٤) من كتابه الشعر Poetics للملحمة، لكن دون التعرض للخصائص المميزة للملحمة بالتفصيل. ولقد تطورت نظريات شنكشنتو Cinquecento عن الملحمة عن طريق ملء هذا العرض غير الكافى، وعن طريق دمج تعليقات أرسطو مع ما كان يعد المبادئ المماثلة فى كتاب هوراس Ars poetica. ومرة أخرى نجد أن ما بدأ كتضخيم بسيط كما قال أرسطو عن الملحمة فى تقسيم تريسينو Trissino الأخير فى مؤلفه Poetica قد أصبح مناقشات موسعة لذلك النوع فى الرسائل، التى كتبت عن الشعر أو الرسائل المستقلة عن ذلك النوع، مثل Discorsi del poema eroico الذى كتبه توركواتوتاسو Torquato Tasso فيما بعد (١٥٩٤).

يلخص الجزء الأول من هذا المقال القواعد المحددة للملحمة فى هذه المعالجة trattatistica اعتمادًا على المصادر التالية: L'arte poetica لأنطونيوسيباستيانو منتورنو Antonio Sebastiano Minturno (١٥٦٤)، وDiscorsi dell'arte poetica لتاسو Tasso (الذى كتب بين عام ١٥٦٢ وعام ١٥٦٥)، و Carrafa o vero della epica poesia لكاميلو بليجرينو Camillo Pellegrino (١٥٨٤)، وPoetica لجياسون دينوريس Giason Denores (١٥٨٨)، علاوة على تقنيات كل من تريسينو Trissino وتاسو Tasso. ولا يقصد بهذا العرض أن يوحى بأن هذه المبادئ قد أصبحت ثابتة أو مقبولة على نطاق واسع. أما النصف الثانى من المقال فسيبين أن هذه القواعد قد تعرضت للتفنيد والتوضيح وإعادة التعريف، حتى أصبح واضحًا أنها وضعت لاستبعاد القصص الرومانسية والفروسية من شعر البطولة. كذلك كان ثمة اتفاق كاف حول المتطلبات الشكلية والموضوعية للشكل الأدبى بين المقننين الأرسطيين الجدد المختلفين للسماح بالموجز التالى.

يبدو أن إحدى أسباب تقنيات القرن السادس عشر لنظرية الملحمة مشتقة من أرسطو هو أنها دائمًا تنظم نفسها (باستثناء تاسو) حول الأجزاء النوعية الأربعة التى حلل أرسطو المأساة وفقًا لها؛ الحبكة ethos أو رسم الشخصيات، الفكر والأسلوب. إضافة إلى ذلك فإن الاتجاه الذى تضمنه مزاعم أرسطو عن أوجه الشبه بين المأساة والملحمة كان مفروضًا أن يحول المبادئ التى حددها الفيلسوف اليونانى بشكل أكمل كمأساة إلى ملحمة. وهكذا فيما يتعلق بالحبكة كان مقررًا أن تتكون حبكة الملحمة من حدث واحد متكامل له بداية ووسط ونهاية. وكثيرًا ما دعم هوراس توصية أرسطو بأن تكون الحبكة واحدة ومتكاملة 'simplex...et unum" (Ars poetica 23) كذلك دمجت مبادئ هوراس ودمج الأجزاء فى وحدة واحدة مع مطالب أرسطو المشابهة فى نهاية الفصل الثامن. كما أن مديح هوراس لهوميروس على اختياره الفنى للمادة وعلى الإسراع إلى منتصف القصة (Ars poetica 136-52) قد أيده الفصل الثالث والعشرون من كتاب الشعر (١٤٥٩ 6 -30 a)؛ حيث يشير أرسطو إلى أن هوميروس لم يتعرض إلى حرب طروادة بكاملها، لكنه انتقى جزءًا واحدًا من القصة بكاملها. ولقد استشهد معلقو القرن السادس عشر بمثال الإنيادة أكثر من استشهاده بالأوديسا عند مناقشة الرغبة فى البدء من منتصف العمل أو من أجل تنظيم الحكاية وفقًا للترتيب غير المباشر ordo obliquus بدلا من الترتيب الطبيعى ordo naturalis المرتب وفقًا لترتيب الأحداث. كذلك كانت الاستمرارية والوحدة مطلوبتين. ويمكن تعليق الحدث الرئيسى لإفساح المجال للفواصل بين أغانى الكورس، لكنها كان يجب أن تخدم الحبكة الرئيسية ولا تعرض تكاملها للخطر بأى شكل من الأشكال.

وأما ما يتعلق بالموضوع فقد تعرضت الملحمة للحدث البارز الجديد بالتذكر لفرد شهير أو أكثر، لواقعة معروفة سجلها التاريخ بدلا من قصة منسوجة. ولم يكن أرسطو قد اشترط أن يكون موضوع حبكة الملحمة تاريخيًا، لكنه أشار فى الفصل

التاسع (١٤٥١ ط ١٥) إلى أن شعراء المأساة يتمسكون بأسماء أشخاص شهود على حدوث الواقعة؛ لأن هذه الشهادة تكون أكثر إقناعًا، وما حدث بالفعل يكون ممكنًا. وعندما يقترح تاسو Tasso فى مؤلفه Discorsi dell'arte poetica أن القصيدة الملحمية يجب أن تقوم على حجية التاريخ، فإنه يفسر ما قاله أرسطو فى الفصل التاسع بأن المادة التاريخية تعطى الملحمة قدرًا أكبر من الاحتمال، مضيفًا أنه ليس من المحتمل أن يكون حدثًا بارزًا مثلما يرد فى قصائد البطولة لم يكتب أو يصل إلى ذاكرة الأجيال التالية بمساعدة التاريخ[٢].

كان مفروضًا أن يكون أبطال الملحمة هم الأشخاص البارزين أنفسهم أو ذوى المكانة العالية الذين يوجدون فى المأساة، وهكذا تحولت مبادئ رسم الشخصيات التى وضعها أرسطو للمأساة (فى الفصل الخامس عشر) إلى الملحمة، وأفسدتها تحديدات هوراس حول رسم الشخصية. وقد طالب منظرو الملحمة فى القرن السادس عشر بسلوك مثالى فى أبطال الملاحم، وهو معيار لم يناقشه أرسطو، وكانت أولى متطلبات الأخير أن تكون شخصية طيبة [khrestos]؛ أى أنه (أو أنها) يكون ببساطة شخصًا من نوعية جيدة ومثالا للقضية كذلك. وواقع الأمر أن أرسطو لم يميز بين أبطال المآسى وأبطال الملاحم، وقد أصبح جليًا أن الأبطال الفضلاء الذين طالب بهم منظرو الملاحم كانوا يختلفون عن الشخصيات متوسطى الجودة، الذين أوصى بهم أرسطو للمأساة، لكن لم يحدث تمييز واضح غير أرسطى حتى عرف تاسو القصيدة البطولية.[٣] وقد قصد بمثالية شخصيات الملحمة أن تؤدى الوظيفة الاحتفالية والأخلاقية التى كان عصر النهضة يعزيها عادة إلى الشعر البطولى. ولم يعز أرسطو قط تلك الوظيفة التعليمية إلى الشعر.

دعت الإشارات الهزلية فى كتاب الشعر Poetics عن الخصائص الشكلية للملحمة إلى التفصيل، خاصة من حيث الحجم والأهمية. وقد اعترف أرسطو فى نهاية الفصل السابع عشر (١٤٥٥ ط ١٥) أن الفواصل الإضافية كان مسموحًا بها

فى الملحمة، وأنها أسهمت فى إضفاء سمات التمجيد magnitudo والتنويع اللذين ميزاها عن المأساة. فبالإضافة إلى مدحه لاستخدام هوميروس الاستطراد المضخم (مثل قائمة السفن فى الإلياذة ٢) والاعتراف بأن الشاعر الملحمى يمكن أن يحكى الأحداث التى تقع فى أماكن مختلفة فى الوقت نفسه (الفصل الرابع عشر ١٤٥٩ ط ٢٣-٣١) أجاز هذا الأمر تضمين الفواصل كوسيلة لتحقيق خاصية اتساع الملحمة ampiezza، إلا أن الدافع للاستطراد من الحدث الرئيسى أو تضخيمه بالفواصل الإضافية كان ينبغى تقويمه بصرامة: فتلك الإضافات كانت جائزة ما دامت الفواصل محتملة وضرورية (رغم أن ما كان يعنيه هذا الأمر كان محل جدال بين المنظرين) وذات صلة بالحدث الرئيسى أو تابعًا له، ولم تؤد إلى نهايات منفصلة.(٤) وكان دمج الفواصل فى الحبكة الرئيسية له الاعتبار الأول، وقد كان المنظرون الأكثر تشددًا يقولون إن الإلياذة Iliad أو الإنيادة Aeneid كان عليهما أن يكونا مثالين لذلك التكامل؛ لأن أيًا من الفواصل لم يمكن حذفه من أى منهما دون تشويههما أو إحداث ضرر بالغ بهما. وعمومًا فإن تضخيم وظيفة الفواصل قد لقى المزيد من الاهتمام والتحديد مما لقيه فى كتاب الشعر Poetics، وكذا التمثيل من شعراء ما بعد أرسطو، خاصة فيرجيل Virgil.(٥)

إن فترة الأحداث الأطول والتى تميز الملحمة عن المأساة بقيت بشكل عام غير محددة رغم أن منتورنو Minturno مثلا قد اقترح مدة عام كحد أقصى، والذى كان مطلوبًا بشكل عام هو أن يكون حجم القصيدة أو الحدث الذى تجسده، من بدايته حتى نهايته، يسهل تذكره أو استيعابه من قبل القراء أو المشاهدين.

يقول تاسو Tasso إن تلك القصيدة كبيرة بشكل معقول بحيث لا تعتم الذاكرة أو تخذلها، فتستوعب العمل بأكمله على الفور، فيمكن فهم كيف يتصل شىء ما بشىء آخر ويعتمد على شىء ثالث، وكيف تكون الأجزاء متناسبة فيما بينها مع الكل.(٦)

تكرر إصرار أرسطو على الحاجة إلى المحاكاة المأساوية كى تكون محتملة ويمكن تصديقها على يد منظرو شنكسنتو Cinquecento للملحمة، فى مناقشتهم لتطور الحبكة ورسم الشخصيات، بيد أن إدراك أرسطو أن الملحمة تتسع لما هو عجيب وغيرعقلانى irrational (١٤٦٠a13: ما هو غير محتمل، والذى منه تنشأ الدهشة، يكون أروع فى الملحمة......)(٧) أتاح تخفيف بعض قيود الاحتمال المفروضة على المأساة، ومن ثم إلى أى مدى استطاع شاعر الملحمة أن يجهد مصداقية مستمعيه، وما هى الاحتمالات المستحيلة التى فضلها أرسطو على غير المحتمل الممكن (١٤٦٠a36) كانت قضايا نوقشت على نطاق واسع.

وبالمثل فإن اعتراف أرسطو العابر بمقدرة الملحمة الأكبر على إثارة التعجب قد شجعت بعض المقننين على التفكير فى التأثيرات العاطفية الغريبة للملحمة، وعلى إدراك أن هذه التأثيرات تختلف عن الشفقة والرهبة، اللتين كان أرسطو يطلبهما من المأساة. فقد لاحظ تاسو Tasso، على سبيل المثال، فى مؤلفه Discorsi، وهو على حق على عكس ما لاحظه المعلقون التقليديون، أن الملحمة والمأساة ليست لهما نهايات مماثلة.

" من الجلى الواضح أن التأثيرات نفسها لا تحدثها المأساة والملحمة؛ فالأحداث المأساوية تثير الرهبة والشفقة... أما الملاحم فهى لا تكتب فى الأصل لتثير الرهبة الشفقة، وليس هذا الشرط ضروريًا فيها. ومن ثم فإذا وصفنا أحداث كل من المأساة والملحمة بالبارزة، فإنها تختلف فى طبيعة بروزها..... ؛ فالبروز البطولى..... يقوم على أعمال تتسم بالبطولة الحربية السامية، وعلى أعمال تتسم باللياقة والكرم والتقوى والدين، وهذه الأعمال التى تناسب الملحمة لا تناسب المأساة من قريب أو بعيد ".

فى الوقت الذى كان مقننون آخرون يشاركون تاسو Tasso زعمه بأن " العجائب " maraviglia الخاصة بالملحمة كانت تتولد، مثلما يقول جياسيون

دينوريس Giason Denores، عن طريق أى رهبة فاضلة تفوق القدرة المعتادة لعظماء الرجال. كان تاسو أول من ناقش على نطاق واسع كيف ينتج التعجب من الملحمة، فقد كانت الأشياء التى تنطوى على المعجزات مصدرًا تقليديًا آخر للعجائب، لكن إذا كان العجب مصدره تدخلات سماوية أو غيبية فقد ذكر تاسو Tasso أن هذه ينبغى أن تتفق مع المعتقدات المسيحية كى يصدقها الناس؛(٨) فالأشياء العجيبة لم توجد فقط فى موضوع القصيدة بل يمكن أن تتحقق كذلك من خلال قالبها الفنى عن طريق ملامحها الأسلوبية وعن طريق كلماتها verba.(٩)

كان على المقننين الإيطاليين أن يجدوا مقابلا دارجًا للوزن اليونانى سداسى التفعيلة المستخدم فى الملاحم القديمة والذى كان أرسطو يعده إحدى السمات القليلة، التى تميز الملحمة عن المأساة (صيغة التصريح، حجمها وزمنها هى السمات الأخرى) واقترح ترسينو Trissino القوافى الحرة المؤلفة من أحد عشر مقطعًا endecasillabo sciolto' معتبرًا أن القوافى المؤلفة من ثمانية مقاطع ottava rima وغيرها من القوافى لم تكن تكفى لتحقق عظمة الملحمة. بيد أن أغلب المعاصرين (عدا دينوريس Denores) لم يتفقوا مع نقد ترسينو Trissino للـ ottava rima وقبلوا هذا الشعر المقفى باعتباره الأنسب للحكايات البطولية.

يقول أليساندرو بيكولومينى Alessandro Piccolomini فى تعليقه على كتاب الشعر Poetics الصادر عام ١٥٧٥ (نرى اليوم أنه رغم جهود المتعلمين والشعراء المجيدين لتشجيع استخدام إما الموشحات terza rima على طريقة Dante أو الأبيات غير المقفاة التى تحتوى على أحد عشر مقطعًا (كوزن لها) بالنسبة للقصيدة الملحمية الدارجة، فقد انتشرت قوافى المقاطع الثمانية ottava rima على الرغم من ذلك(١٠).

إن تقنين الملحمة الذى ظهر فى منتصف القرن السادس عشر لم يتكون ببساطة من التشكيلات والقواعد المنفصلة، وكان التنظير حول الأنواع الأدبية فى

القرن السادس عشر يكاد يتصل دائمًا بالممارسة الشعرية المعاصرة، أو بعبارة أدق بالنزاعات حول تلك الممارسة. وهكذا فإن حديث تريسينو Trissino عن القوافى الحرة المؤلفة من أحد عشرة مقطعًا endecasillabo غير المقفاة يذكرنا بملحمته الدارجة، التى كتبها بهذه النظم والمسماة تحرير إيطاليا من مخالب القوط Italia (1547-8) liberata dai goti. وقد استغرق تريسينو عشرين عامًا فى كتابة هذه القصيدة فكانت أولى الملاحم التى كتبت على نسق هوميروس، ووفقًا للقواعد التى وضعها أرسطو، ثم اتضح أنها فشلت فشلا ذريعًا. ومن ناحية أخرى فإن أورلاندو الهائج Orlando furioso، تلك القصة الرومانسية الفروسية التى لم تتبع المبادئ الكلاسية الجديدة، والتى كتبها أريوستو Ariosto، قد أصبحت فى منتصف القرن قصيدة من العصر الحديث، فقد طبعت بين عامى ١٥٤٠ و١٥٧٠ حوالى تسعين مرة، وبحلول الستينيات من القرن السادس عشر أعيد نشرها مرات أكثر من الترانيم الكنسية Canzoniere التى كتبها بترارك Petrarch. وبفضل الجهود التطويرية لناشرى البندقية أصبحت تلك الملحمة تعد أشهر قصيدة روائية فى الأدب الإيطالى، بل تعادل كبرى الملاحم القديمة.

لم يستطع التنظير فى مجال الملحمة فى القرن السادس عشر تجاهل النجاح والشهرة الكبيرين اللذين حققتهما Furioso ولا الفشل الذريع الذى لقيته ملحمة تريسينون الكلاسية الجديدة.(١١) كذلك تصادف أن Orlando furioso حققت أكبر نجاح لها وأعلنت القصيدة البطولية الجديدة فى الفترة بين الأربعينيات والسبعينيات من القرن السادس عشر، فى الوقت الذى كان كتاب الشعر Poetics لأرسطو يتم استيعابه ودمجه مع Ars poetica، الذى كتبه هوراس ليضعا قواعد الملحمة سالفة الذكر. ولم يفشل هذا الربط فى إثارة الجدال لأن النقاد أدركوا أن قصيدة أريوستو Ariosto سخرت مما كان مفهومًا أنه وصف أرسطو للملحمة. وقد سارع

الكلاسيون الجدد فى الإشارة إلى تحديات أريوستو Ariosto وأنكروا على Furioso المكانة التى حققتها.

لا يملك الإنسان إلا الشعور بالدهشة من كيفية اتصال نظرية الملحمة بالاستخفاف بالقصة الرومانسية الفروسية التى ظهرت أواسط القرن، والحقيقة أن مبادئ الملحمة التى لخصناها آنفًا قد صيغت أول الأمر كهجوم على قصيدة Orlando furioso التى بدأت فى الظهور قبيل عام ١٥٥٠. وربما يقال إن هذه الهجمات الأولى على قصيدة أريوستو Ariosto التى حققت أعلى المبيعات، والتى علمنا بها فيما بعد، تعرف الملحمة بالنفى، معتمدة فى ذلك على فشل Furioso فى مراعاة متطلبات الملحمة التى وضعها أرسطو.(١٢)

إن الاتجاه لتعريف الشعر الملحمى باستخدام نواحى القصور فى Furioso وغيرها من القصائد الرومانسية كأمثلة مضادة تتردد لدى أغلب المنظرين عن الملحمة خلال النصف الثانى من القرن السادس عشر، لكن قبل دراسة السياسات الأدبية التى تشكل أساسًا لتقنين الملحمة يجب أن نلحظ أن الهجمات التى شنها الأرسطيون الجدد على قصيدة Furioso قد دفعت جيوفامباتستا جيرالدى سنتيو Giovambattista Giraldi Cintio إلى كتابة Discorso intorno al comporre dei romanzi، كما دفعت جيوفانى باتستابينيا Giovanni Battista Pigna لكتابة الرومانسيات I romanzi، وهما أول تنظير للقصيدة الرومانسية الفروسية. وكان رد جيرالدى Giraldi عام ١٥٥٤ بمؤلفه Discorso أول محاولة لصياغة نظرية للقصيدة الرومانسية الفروسية بوصفها نوعا أدبيا يختلف عن الملحمة القديمة. واقترح جيرالدى ألا يحكم على الـ romanzo وفقًا لقواعد الملحمة القديمة؛ لأنها نوع حديث من الشعر وتتبع قوانين شكلية مختلفة. وكان تاريخ جيرالدى للقواعد الشعرية أهم إسهاماته الباقية فى مجال التنظير فى القرن السادس عشر. وفى رده على الرأى الكلاسى المتمسك بأن المبادئ الشعرية لأرسطو (وهوراس فى هذا الأمر) باعتبارها نتاجًا للفكر

الطبيعى، كانت ثابتة وتنطبق على جميع الأنواع الشعرية، وذكر جيرالدى أن تلك التغييرات الإنسانية مثل العادات والأذواق نفسها تتغير بمرور الزمن، وإذا كان كتَّاب الرومانسيات romanzatori فى العصر الحاضر يكتبون أعمالهم وفقًا لمبادئ شعرية مختلفة عن تلك التى يراها كل من هوراس وأرسطو، فإن ذلك مرجعه إلى أن تلك المبادئ تناسب الذوق الحديث أكثر من مبادئ الملحمة القديمة والتى تنطوى على مفارقات تاريخية. إن الملامح الرئيسية التى سعى جيرالدى Giraldi لتبريرها تعدد الحبكات والأبطال، وعدم الاستمرار النسب، والجوانب الروائية الخاصة مثل التعددية الضرورية. فوفقًا لجيرالدى حظيت غزارة الإنتاج وتنوعه التى نتجت عن تعدد الحبكات والأبطال فى القصيدة الرومانسية الفروسية باستحسان المشاهدين والمستمعين المحدثين.

كان كتاب الرومانسيات I romanzi الذى كتبه جيوفانى باتستاپنيا Giovanni Battista Pigna، ذلك التقنين الرائد الآخر للقصيدة الرومانسية، ردًّا على الهجوم الأرسطى الجديد على قصيدة Furioso، ومثلما فعل جيرالدى Giraldi أكد پنيا Pigna أن القصائد الرومانسية تكتب وفقًا لبعض المبادئ التى تختلف عن الملحمة القديمة؛ فقد ميز بين تراكيب الحبكة المتعددة وموضوع القصيدة الرومانسية من المادة التاريخية وبين الحبكة الواحدة للملحمة القديمة، بيد أن پنيا Pigna قصد توضيح أن ذلك النوع الأدبى تطور حتى وصل إلى شكله الإيطالى الأسمى (ممثلا فى قصيدة Furioso)، وجسد فى النهاية معظم معايير أرسطو للشعر الملحمى. وفيما يتعلق بكون القصيدة الرومانسية محاكاة للأعمال البطولية وتتعلق بموضوع نموذجى عجيب فإنه يمكن حدوثه، مثل الملحمة الكلاسية. لقد كان پنيا Pigna أكثر ميلا من جيرالدى Giraldi إلى جعل القصيدة الرومانسية romanzo تتفق مع ما جاء فى كتاب الشعر لأرسطو، فهو يزعم فى إحدى المواضع أننا عندما نتحدث عن القصائد الرومانسية نجد أن أرسطو كان مرشدنا رغم أنه لم يتكلم عنها قط.[١٣] وقد لقيت جهود جيرالدى

Giraldi الأولى لإعطاء القصيدة الرومانسية هُوية منفصلة معارضة كبيرة خلال السنوات الخمس والثلاثين التالية فقد كان على الأرسطيين الجدد أن يدحضوا مزاعمه؛ لأن الاعتراف بالقصيدة الرومانسية الفروسية كنوع أدبى منفصل معناه إنكار مقدمة أساسية من مقدمات الكلاسيين الجدد مؤداها أن الفن الشعرى له قواعد عالمية ثابتة لا تتغير، فلو أن أرسطو يذكر القصيدة الرومانسية ضمن أنواعه الأدبية فمعنى هذا أنها ليست ببساطة من أنواع الشعر. وهكذا عندما يميز أنطونيو سيباسيتانو منتورنو Antonio Sebastiano Minturno القصيدة الرومانسية غير المتطورة وغير المتقنة وبين أنواع الشعر الأرقى والأجود فهو يعنى الملحمة، ويرفض أن يمنح ذلك الشكل الأدنى من أشكال الكتابة منزلة النوع الأدبى المنفصل؛ ففى فصل الباب الأول من كتاب Arte poetica (١٥٦٤)، الذى نجد فيه نقدًا للقصيدة الرومانسية، نرى تكرارًا لظاهرة اتضحت من قبل فى سرد بنيا لأولى هجمات الأرسطيين الجدد – من أمثال Ariosto –على حاجة الملحمة لمقابلتها بنقيضها المتجاوز، القصيدة الرومانسية، كى يعرفوها تعريفًا مكتملا. لكن الأكثر من ذلك أنه اتضح فى Arte poetica الذى كتبه منتورنو Minturno أن إحدى الوظائف الأصيلة لنظرية الملحمة ليست ببساطة انتقاد القصيدة الرومانسية بل لإقصائها من دائرة الشعر.

إن القصيدة الرومانسية بالنسبة لمنتورنو Minturno وكذا أريوستو لا تتبع قواعد خاصة بها، بل تتكون من تعديات على المبادئ الثابتة المختلفة التى تحدد الشعر البطولى، مثل وحدة الحدث، الترابط السردى والاستمرارية. ويجب أن يكون مفهومًا أن منتورنو Minturno بإدراجه Furioso فى هجومه على القصيدة الرومانسية لم يسع فقط لدحض إضفاء جيرالدى الصبغة الشرعية على ذلك النوع الجديد، بل أيضًا لدحض الأبطال الكثيرين لقصيدة Furioso، والذى حاول مثله مثل بنيا Pigna أن ينسبها إلى ملاحم هوميروس وفيرجل، وأن يقول إنها تتفق مع ما قاله أرسطو عن السرد الملحمى. وبحلول الستينيات من القرن السادس عشر كان كتاب الشعر

Poetics لأرسطو قد أصبح مشهورًا وأكثر حجية، وهو تطور مكن منتورنو من توضيح أن قصيدة أريوستو لم تتبع المبادئ الشكلية التى وضعها أرسطو للملحمة، وهو الأمر الذى لم يكن بهذا الوضوح قبل عشر سنوات.

كان أهم إسهام فى نظرية الملحمة فى تلك الفترة يتمثل فى مؤلف Discorsi dell'arte poetica الذى كتبه تاسو Tasso ونشر فقط عام ١٥٨٧، وإن كان قد كتب بين عامى ١٥٦٢ و١٥٦٥، وهو الوقت نفسه الذى ظهرت فيه رسالة منتورنو Minturno. وقد شارك تاسو منتورنو الاعتقاد بأن القصيدة الرومانسية كانت نوعًا معيبًا من الكتابة الشعرية، وكان تقنينه للملحمة مدفوعًا بنقد للقصيدة الرومانسية. وفى رسالته الثانية يتخذ هذا النقد شكل الدحض لإضفاء جيرالدى الصبغة الشرعية على القصيدة الرومانسية الفروسية على أساس أنها تختلف عن الشعر الملحمى التقليدى. فوفقًا لتاسو Tasso ذلك التعدد المحير والطول المفرط وغياب البدايات والنهايات لقصيدتى بوياردو Boiardo وأريوستو Ariosto ليست ملامح شكلية كنوع أدبى مستقل، بل إنها مثالب تركيبية أصيلة فى القصائد السردية ذات الفواصل والتى ترفض القواعد الكلاسية الصحيحة للوحدة والاستمرارية. ومثلما اعترف بنجاح Orlando furioso كانت نظرية تاسو تهدف إلى الإشارة إلى مدى السوء الذى كتب أريوستو به قصيدته، ومدى التميز الفنى الذى تحققه الملحمة التى تتبع المبادئ التى وضعها؛ أى ملحمته Gerusalemme liberata البطولية. ويرى منتورنو Minturno وتاسو Tasso أن القصيدة الرومانسية الحديثة نوع معيب ومتسلط من الكتابة البطولية، وهو ما كرره الأرسطيون الجدد طوال الأعوام العشرين التالية، وفى هذا الوقت يؤكد كاميلو بليجرينو Camillo Pellegrino من جديد وجهة النظر هذه فى حواره المسمى Il carrafa o vero della epica poesia عام ١٥٨٤ أن القصيدة الرومانسية Romenzo الوضيعة والسوقية تأخذ مكانًا معينًا. وكان Il carrafa أول عمل منشور يعطى موقع الصدارة لقصيدة Gerusalemme liberata التى كتبها تاسو، وزعم

فى مقارنة مع Furioso التى كتبها أريوستو Ariosto أن عمل تاسو Tasso يعد قصيدة ملحمية أرفع وأسمى. وقد بدأ الجدال حول المزايا النسبية للعملية بعد الإصدار الأول لقصيدة تاسو عام ١٥٨١، لكن بليجرينو Pellegrino كان أول من جمع المزاعم المختلفة التى قيلت حول تفوق Liberata كملحمة. وبنصرة تاسو على أريوستو أطلق شرارة الجدال النقدى بين مؤيدى أريوستو ومؤيدى تاسو، ذلك الجدال الذى استمر حتى نهاية القرن.(١٤)

ذكر بيليجرينو Pellegrino أن أريوستو Ariosto اختار أن يكتب قصيدة رومانسية شعبية بدلا من أن يكتب ملحمة، وأعطى ذلك النوع من الكتابة الأدبية مكانة متدنية، فلم يكن يأمل أن يصل إلى ما حققه تاسو Tasso من مكانة وشرف فى الشعر الملحمى. لكنه فى أثناء التمييز بين القصيدة الرومانسية وبين الملحمة؛ كى يثبت تدنى مرتبة الأولى نراه ينتقى الملامح التالية:

محاكاتها لكثير من الأحداث وكثير من الأبطال، بما فى ذلك الأشرار وعديمى الأخلاق، وقصصها الزائفة تمامًا، عدم جاذبيتها، استطراداتها غير المتصلة؛ وعمومًا غياب الترابط فيها.

هذه الملامح تعد عيوبًا، لكنها تشكل فى الوقت نفسه تعريفًا محددًا لذلك النوع من الكتابة. وعلى عكس تعريف جيرالدى Giraldi للقصيدة الرومانسية الذى هدف إلى تأكيد شرعية النظير الجديد للملحمة، يهدف تعريف بليجرينو Pellegrino إلى إظهار كيفية إخفاق القصيدة الرومانسية فى الالتزام بالمبادئ الثابتة للملحمة كما وضعها أرسطو. ولقد رأينا أن هذا النوع من النقد قد وجه إلى القصيدة الرومانسية الفروسية لما يربو على ثلاثين عامًا، لكن بدلا من الاعتراض على عدم اتباعها مبادئ الملحمة يستخدم بليجرينو Pellegrino الآن قصيدة Tasso كدليل على أن هذه المبادئ يمكن أن يتم الالتزام بها فى الشعر الإيطالى الحديث.

وسرعان ما أدرك معارضو بليجرينو أنه بتصنيفه لأريوستو Ariosto كمجرد كاتب لقصيدة رومانسية romanzatore، مقارنة بشعراء الملاحم مثل: تاسو Tasso وبليجرينو فإنه كان يسعى إلى تجريد قصيدة "أرولاندو الهائج" Orlando furioso عن من الانتساب إلى الشعر البطولى، وكان أهم معارضى بليجرينو فى هذا الجدال هو ليوناردو سالفياتى Lionardo Salviati ؛ فقد كان دفاعه عن أريوستو الذى نشر دون توقيع أكثر من مرة يبدأ بالإشارة إلى قصيدة "أرولاندو الهائج" فى مواجهة مع الشعر البطولى لكاميلو بليجرينو (١٥٨٩) منتهيًا بالرد على كتاب غير معنون لبليجرينو أيضًا (١٥٨٨) فى الجدل نفسه. Difesa dell'Orlando furioso. Contra 'l dialogo dell'epica poesia di Camillo Pellegrino (1584)، وينتهى إلى Infarinato secondo.....risposta al libro intitolato Replica di Camillo Pellegrino (1588). إن الجدل حول مزايا قصيدة أريوستو الرومانسية تركز حول قضية ما إذا كانت نوعًا من القصائد يختلف عن الملحمة كما عرفها أرسطو وجسدتها كتابات هوميروس وفيرجيل. وكانت خطته أن يحشد كل مناقشة ممكنة لتأكيد عدم وجود ذلك الفرق.(١٥)

ويذكر فى بداية الأمر أن التفريق بين القصيدة الرومانسية والقصيدة الملحمية، مثلما فعل بليجرينو، يعد تحديًا لمبادئ أرسطو، فسالفياتى Salviati ملتزم بهذه المبادئ الرشيدة، وهو لا يعقد ببساطة أى معارضة لفهم أرسطو، ويرد عليه بإعادة تفسير كتاب الشعر Poetics بطريقة تدعم قضيته، وفى هذا السياق يستمر فى دحض تمييز بليجرينو النوعى بالإشارة إلى أنه، وفقًا لما ذكره أرسطو (يشير سالفياتى إلى ١٤٤٨، أ ٢٤ فى كتاب الشعر Poetics)، الموضوع المختلف والوسيلة المختلفة والطريقة المختلفة التى تميز نوعًا شعريًا مختلفًا. وبتطبيق هذه المعايير الثلاثة على القصيدة الرومانسية والملحمة يرى أن كلتيهما تحاكى أفعال أشخاص لامعين، وكل منهما تستخدم الشعر لبلوغ هذه الغاية، وكل منهما تنهج السرد القصصى فى ذلك، ومن ثم فهما نوع شعرى واحد.(١٦) ولكى يرد على مزاعم بليجرينو أكثر من ذلك يزعم

أن موضوع القصيدة الرومانسية، على عكس الملحمة، يشمل أعمالا غير فاضلة يقوم بها أشخاص مشكوك فى أخلاقهم. ويذكر سالفياتى معارضه أن هوميروس كذلك ضمن أعماله شخصيات وضيعة مع الأبطال رفيعى المنزلة. والواقع أن إحدى خطط سالفياتى الأصلية هى استيعاب قصيدة أريوستو الرومانسية فى الملاحم القديمة التقليدية بإظهار أن أغلب ما يقال عن نقائص فى قصيدة أورلاندو الهائج Orlando furioso هى نفسها ملامح مميزة لقصائد هوميروس وفيرجيل الملحمية. وهكذا ففى رده على تهمة أن القصيدة الرومانسية تعوزها الوحدة الشكلية والموضوعية التى تميز الملحمة، يُبين سالفياتى بشكل فعال أن الملاحم القديمة تحتوى ضمن حبكتها المترابطة الكثير من التعددية التى تنتقد قصيدة أورلاندو الهائج Furioso بسببها.(١٧)

يدحض سالفياتى كذلك تهمة أن أريوستو لم يلتزم بمطلب أرسطو بالترابط والوحدة بقوله إن أرسطو استخدم معيارًا للحديث عن وحدة الملحمة يختلف عن المعيار الذى استخدمه عند الحديث عن وحدة الشعر الدرامى، بل إنه يقدم كذلك رسمًا توضيحيًا بيانيًا لتركيب حبكة الملحمة يمتلئ فى وسطه بالأشياء المختلفة التى دعا إليها أرسطو.(١٨) ويرى سالفياتى أن تلك الوفرة تعد "Virtù propria" للقصيدة البطولية، بينما تعد الحبكة الوحيدة الرقيقة المرغوبة فى المأساة إحدى العيوب فى الملحمة. ثم يبين أن قصيدة أورلاندو الهائج Furioso قد كتبت وفقًا لمبدأ وحدة الحبكة أو الموضوع المستمد من أرسطو، كما أن سالفياتى لم يضطر لتحريف ما قاله أرسطو دفاعًا عن قضيته، وذلك لأن ما قاله أرسطو بشأن الوفرة التى تميز الملحمة (Poetics 59623 – 31) يمكن أن نتخذ مبررًا لما دأب عليه أريستو (Ariosto) من افتعال مواقف ومشادات جدلية كلامية. وهذه المراجعة للجدل حول مقومات الشعر البطولى توضح أن حدود الملحمة لم تكن ثابتة بحال، وذلك رغم الجهود التى بذلت لإرساء خواصها الشكلية ودلالات ألفاظها. ولقد كان كل من المنظرين والشعراء على

وعى بأن ثمة خلافات أخرى، أبعد من كونها مجرد خلافات تنظيرية، فى تعريف أنواع الكتابات الأدبية.

وهكذا تعرضت قضايا الإقصاء والتضمين للخطر، مما انعكس، ليس فقط، على الشعر الملحمى الجديد، وإنما أيضًا على مشروعية الشعر الحديث بصفة عامة. ولقد تأكد للدوائر المحافظة من النقاد أن نظرية الأنماط الأدبية، والتى تزعم أنها بصدد تقديم تعريف عالمى لكل نمط أدبى على حدة، قد توجب عليها أن ترسم حدودًا واضحة المعالم لمحتوى هذه النصوص وملامحها؛ لكى تنضوى تحت هذا التعريف العالمى. كما أن هؤلاء النقاد قد استغلوا تلكم الانتقائية الكامنة فى نظرية الضروب الأدبية لإقصاء نصوص بعينها، كانوا يرغبون فى الحط من قدرها أو إعلان عدم أهميتها.

ويتضح هذا الموقف جليًا فى تعريف بلجرينو للشعر الملحمى فى عمله Il Carrafa وهو تعريف كان يهدف إلى إثبات عدم أهمية قصيدة "أورلاندو الهائج" Orlando furioso كملحمة. على أن جهود بلجرينو باءت بالفشل؛ لأن الكثيرين من مؤيدى أريوستو صاحب القصيدة، كانوا قد حكوا اعترافهم بأهلية القصيدة كملحمة، على أن النجاح الذى حققته هذه القصيدة لأريوستو، بات يهدد الفكرة الكلاسيكية الجديدة عن الملحمة، والتى كان بلجرينو ورفاقه يسعون لإرسائها.

غير أن ليوناردو سالفياتى راح يدافع بعنف عن أريوستو؛ لأنه كان موقنًا من أن صياغة القواعد للنصوص التى يمكن أن يطلق عليها "ملاحم" قد باتت عرضة للانهيار. ولكى يتحدى بلجرينو، فإنه توجب على سالفياتى أن يعيد تعريف المعايير التى يسمح بها خصمه كمواصفات للملحمة، وذلك بطريقة ذكية تسمح له بإدماج قصيدة "أورلاندو الهائج" Orlando furioso ضمن أطر الملاحم، كما رسمها بلجرينو نفسه.

ولقد نجح سالڤياتي في مرماه، بعد أن أخضع معايير خصمه للاختبار، على ضوء أشعار كل من هومر وڤرجيل، وأيضًا – كما راح يحاكي – كل نقل ورد في كتاب الشعر Poetics لأرسطو نفسه.

وفي نهاية المطاف بيَّنت المشادة الجدلية بين پلجرينو وسالڤياتي الخاصية اللغوية المتفردة لنظرية أنواع الأدب الأرسطي الجديدة، إلى جانب صلاحيتها لأشكال قواعد ومتطلبات الأدب الجديد المتطور.

الهوامش

1- See D. Javitch, 'The assimilation of Aristotle's *Poetics* in sixteenth-century Italy', in the present volume (pp. 53–65).

2- The translation used of Tasso's early *Discorsi* is by Lawrence Rhu in *The genesis of Tasso's narrative theory: English translations of the early poetics and a comparative study of their significance* (Detroit: Wayne State University Press, 1993), p. 100. For the original see Torquato Tasso, *Prose*, ed. E. Mazzali (Milan: Ricciardi, 1959), p. 351.

3- See Tasso, *Prose*, p. 360.

4- On the need to control the diversity produced by episodes, see Tasso's discussion in the third of his *Discorsi del poema eroico*, in *Prose*, pp. 597–600.

5- J. C. Scaliger, who considered Homer inferior to Virgil, singled out the Camilla episode in the *Aeneid* as a model example of the way episode should be integrated to plot. See *Poetices libri septem* (1561; reprint Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1987), p. 144.

6-Rhu, *Genesis*, p. 117; Tasso, *Prose*, p. 371.

7- Rhu, *Genesis*, pp. 107–8; Tasso, *Prose*, pp. 359–60.

8- See Tasso, *Prose*, pp. 355 and 538.

9- For example, Trissino (see B. Weinberg (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* (Bari: Laterza, 1970), vol. ii, pp. 48–50) and Denores single out extended similes as sources of 'maraviglia' in epic.

10- Alessandro Piccolomini, *Annotationi . . . nel libro della Poetica d'Aristotele* (Venice: G. Guarisco, 1575), pp. 383–4.

11- Contrasting Trissino's failure with Ariosto's enormous success, Tasso writes 'Trissino, on the other hand, who proposed to imitate the poems of Homer devoutly . . . is mentioned by few, read by fewer, esteemed by almost no one,

voiceless in the theater of the world and dead to human eyes'. Rhu, *The genesis*, pp. 117–18; Tasso. *Prose*, p. 372.

12- For an important account of this earliest neo-Aristotelian criticism of the *Furioso* see Giovanni Battista Pigna's 1548 letter to Giovambattista Giraldi Cintio, reprinted in G. B. Giraldi, *Scritti critici*, ed. C. G. Crocetti (Milan: Marzorati, 1973), pp. 246–7.

13- *I romanzi di M. Giovan Battista Pigna* (Venice: V. Valgrisi, 1554), p. 65. For a more general discussion of the *romanzo* in the context of Italian Renaissance prose fiction and poetics, see the essay of Glyn P. Norton in the present volume (pp. 328–36).

14- For a survey of this prolonged debate see Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol. ii, pp. 991–1073.

15- For a fuller account of Salviati's defence of the *Furioso*, see D. Javitch, *Proclaiming a classic: the canonization of 'Orlando furioso'* (Princeton: Princeton University Press,1991), pp. 112–22.

16- Using the same 'Aristotelian' reasoning as Salviati, Tasso had previously challenged the generic diCerentiation of epic and romance in the second of his *Discorsi dell'arte poetica* (*Prose*, p. 377), but in order to criticize Boiardo's and Ariosto's artistic deficiencies.

17- Francesco Patrizi had already made the same argument about the multiplicity of Homer's poems in his *Parere . . . in difesa dell'Ariosto*, appended with other texts to Tasso's *Apologia in difesa della sua Gerusalemme liberata* (Ferrara: G. C. Cagnacini, 1585).

18- Lionardo Salviati, *Lo 'nfarinato secondo* (Florence: A. Padovani, 1588), p. 73.

(٢١)

القصيد الغنائى

رولاند جرين

فى إطار النظام الفضفاض للأنواع الأدبية الذى كان موجودًا عند الانتقال من العصور الوسطى إلى عصر النهضة اتخذ القصيد الغنائى مسارًا مثيرًا للجدل. فلطالما كان القصيد الغنائى- وحتى يومنا هذا- أسرع الأنواع الأدبية زوالا فيما يتعلق بنظرية الهُوية، ومن ناحية أخرى ربما تكون الفترة محل الدراسة هى منطقة البداية للفكرة الحديثة القائلة بأن كتابة القصيد الغنائى هى تنقيح موجز مركز متقن للكلام العاطفى – وهى فكرة ازدادت تطورًا فى الفترة الرومانسية، لكن بداياتها المعروفة فى مطلع عصر النهضة، ومن نتائج وجهة النظر الأخيرة أن نظرية القصيد الغنائى تبدو متناقضة، حيث يفترض أن الكلام يمكن أن يتخذ شكلا مثاليًا فيكون شعرًا ويمكن أن يتخذ الشعر شكلا طبيعيًا فيكون كلامًا، والشعر الغنائى مثله مثل الشعر الملحمى أو الدراما يمكن أن يكون بعيدًا عن الموضوع، علاوة على ذلك فإن التفاوت بين الشروط المتاحة للنظرية الغنائية وبين الإنتاج الواقعى لهذا النوع الأدبى يصبح واضحًا بشكل لافت للنظر فى هذه الفترة. فمن عدة نواحى نجد أن أهم الأشعار الغنائية فى مطلع العصر الحديث كتبت فى شكل قصائد، مثل قصيدة Egloga tercera عام ١٥٢٦ ونشرت عام ١٥٤٣، وقصيدة Shepheardes calendar التى كتبها إدموند سبنسر Edmund Spenser عام ١٥٧٩، وكثيرًا ما يجد الشعراء ومستمعوهم فى هذه الأشعار أساسًا مشتركًا لمحادثات تدور حول النوع الأدبى الذى

يفتقر إليه. ومن ثم فإن ظهور القصيد الغنائى فى هذه الفترة – كنوع منفصل عن الأنواع الأخرى من حيث النظرية والتطبيق– يجب أن نبحث عنه فى كثير من الأماكن غير المواتية، ومن خلال أحداث أخرى.

فى مطلع الفترة الحديثة يجد المرء عدم تكافؤ بين ما كان يطلق عليه حينئذ الشعر الغنائى وبين ما نطلق عليه حاليًا المسمى نفسه: إن هذا الاصطلاح الفنى، الذى أخذناه عن اليونانية وذلك الشكل غير المحدد من الكتابة الشعرية الشخصية الموجزة يقتربان من بعضهما بعضًا، لكنهما ليسا متصلين اتصالا كاملا. وخلال القرن السادس عشر كان المصطلح الوصفى والحقيقة المنطقية يتسقان دون شقاق بشكل طيب، رغم أن السر وراء هذا التوفيق لم يبحث بعد، وفى هذا المقال يكفى أن نذكر بضعة شواهد على العملية لنبين تطور فكرة الشعر الغنائى كنوع من أنواع الكتابة يعنى كثيرًا بالمادية، يرتبط بالذات، كما أنه يؤدى دورًا فى المجتمع، ويقوم أساسًا على هذا الجمع بين المادة والذات وبعض الملامح الأخرى فى برنامج جديد لهذا النوع من الكتابة الأدبية.

إن النظرة إلى الشعر الغنائى باعتباره نوعًا أدنى من الشعر والتى تفرضها عوامل خارجية وليست متضمنة فى القضايا المعاصرة الجديدة، تمتّد عبر القرنين الرابع عشر والخامس عشر، ومن الأمور العادية فى هذه الفترة أن تكون نظرية الشعر الغنائى منفصلة بين الحين والآخر عن نظرية البلاغة، وأن النقاد والمنظرين عليهم أن يطرحوا قضية واضحة تتعلق بعدم هُوية الشعر الغنائى بالنسبة للبلاغة حتى عام ١٦٠٠ تقريبًا[1] ويمكن أن نجد معالجة لاحقة للشعر الغنائى باعتباره أقل مرتبة وغير جذاب من الناحية النظرية فى Poetices libri septem التى كتبها جوليوس سيزار سكاليجار Julius Caesar Scaliger عام ١٥٦١، وتبدأ محتويات الكتاب الأول من مؤلف سكاليجر، والذى يعنى بتاريخ الشعر، بفصول عن تلك المسائل مثل: "ضرورة اللغة" و"أصول الشعر، أسبابها ونتائجها وأشكالها ومادتها"، ثم

يخصص فصولا لأنواع القصائد مثل الرعوية (الفصل الرابع) والملهاة والمأساة (الفصل الخامس). ثم يأتى الشعر الغنائى فى الفصل الرابع والأربعين والترانيم (الفصل الخامس والأربعين) وشعر الحماسة (الفصل السادس والأربعين) وشعر التأبين والزواج والمراثى... إلخ (الفصل الخمسين)[٢]ما القصيد الغنائى هنا؟ يرى سكاليجر Scaliger أن القصيد الغنائى نوع فضفاض من الشعر المغنى، يضم القصيد الغنائى odes والنشيد الرعوى idylls والأغنية الموجهة لأبولو paeans أناشيد الشكر والتسبيح وغيرها من الكتابات الشعرية الاحتفالية. وبعد عشر سنوات جاء المنظر الإنجليزى روجر أشام Roger Ascham ليطالب بموقع مهم للشعر الغنائى بين أنواع الكلام genera dicendi؛ فبالنسبة لأشام وآخرين ممن عاصروه تنقسم الكتابة إلى أربعة أنواع: شعرية وتاريخية وفلسفية وخطابية، ويتكون النوع الأول منها، أى الكتابة الشعرية genus poeticum من شعر الملهاة، وشعر المأساة، وشعر الملاحم وشعر الغناء[٣]. وعلى الرغم من أن أشام لم يسهب فى الحديث من الشعر الغنائى، فإن النتيجة الطبيعية لهذا النوع الأدبى واضحة للعيان، حتى إنها شملت كل شىء فى الشعر لا يقع تحت مسمى الملهاة أو المأساة أو الملحمة. وبعد عشر سنوات أخرى يسأل السير فيليب سيدنى Philip Sidney أولئك الذين يحطون من قدر الشعر فيقول هل القصيد الغنائى هى التى لا تسعد أكثر مبتهجًا؟ أ ليس من لديه قيثارة متناغمة وصوت مؤتلف يقدم المديح الذى هو جائزة الفضيلة على الأعمال الفاضلة، ويقدم المبادئ الأخلاقية والمشكلات الطبيعية، وأحيانًا يرفع صوته إلى عنان السماء عندما يغنى ترانيمه تسبيحًا للإله الباقى؟[٤] كيف ينظم الشعر الأوروبى من خلال الآراء التى وردت فى العبارات الثلاث لسكاليجر Scaliger وأشام Ascham وسيدنى Sidney – أولاها التى تعد رجعية بالنسبة لزمانها تفترض هامشية الشعر الغنائى، بينما ترى الأطر أن للقصيد الغنائى أهدافًا أكثر طموحًا ولا يستغنى عنها من الناحية

الاجتماعية؟ فما القضايا الأساسية التى تقوم عليها هذه المواقف؟ ربما يمكننا تقديم بضع ملاحظات وعرض بضعة افتراضات.

ترى فيرونيكا فورست طومسون Veronica Forrest - Thomson فى دراسة شهيرة للشعر فى القرن العشرين أن الصنعة الشعرية هى الملكة التى تتكون من الحيل الإيقاعية والصوتية والكلامية والمنطقية التى تجعل الشعر مختلفًا عن النثر،[٥] وأحد روافد هذه الصنعة هى المادية أو الحقيقية المادية للشعر كأصوات وحروف؛ ففى الأشعار الحديثة الأولى نجد أن صنعة الشعر الغنائى، خاصة الصنعة المادية من القوافى البسيطة إلى القصائد ذات الأشكال المؤثرة technopaegnia المتقنة أو الأنماط المرسومة، كان الناس دائمًا يميزون وجوده بشكل فورى. ويمكن أن تكون المادية للشعر الغنائى بمثابة ما تمثله الثقافة القومية أو السياسة بالنسبة للملحمة، وما تمثله التجربة الاجتماعية للمسرح بالنسبة للدراما، أى أنها أفق (horizon) ينظم الاستجابات الفردية فى استقبال جماعى، ويتيح للنوع الأدبى سمته المميزة كنوع أدبى. وهكذا فمنذ أخريات العصور الوسطى حتى عصر النهضة رأينا شعراء ومنظرين يرون (ليس بشكل علنى دائمًا) أن جوهر الشعر الغنائى يمكن أن يوصف بأنه التعايش مع الأشكال المادية – مثل القصيدة القصصية الغنائية ballad والأغنية الحقيقية المرحة والسوناتا sonnet، ويصل الراهب خوان كارامول دى لوبكوفتز (Juan Caramuel de Lobkowitz) من جماعة السسترشيان إلى الوصول بهذا المعتقد إلى نقطة العبث فى مؤلفه Metametrica (١٦٦٣)، وهو عبارة عن مجموعة ضخمة من الكلمات المقفاة، والشروع العروضية والسمعية، والخطط المتبادلة التى تمكن القارئ الذى ليس لديه أى إلهام من صياغة قصيدة من لبنات البناء المتاحة.[٦] والأشكال التى قد تبدو باهتة اللون بالنسبة للقارئ فى العصر الحديث لا تزال مادة جديدة لمستمعى عصر النهضة، وتتحدث إلى الأغراض المصطنعة للنوع الأدبى بطرائق قد ندهش لها اليوم؛ لأنها شكلية إلى حد مفرط وتتسم بالخرافات والخزعبلات.[٧]

ثمة دليل على التحول نلحظه فى رسالة كتبها جيوفانى بوكاشيو Giovanni Boccaccio فى القرن الرابع عشر؛ حيث نجد دفاعًا شاملا عن الشعر يتضمن جهدًا قليلا للتميز بين ما تسميه قصيدة غنائية، وغيرها من أنواع الكتابة الخيالية التى يدرجها بوكاشيو تحت عنوان واحد. والشعر بهذا المعنى العام هو نوع من الابتداع المتحمس والمتقن، وعن التعبير المتقد حماسًا، فى الحديث أو الكتابة، من ذلك النوع الذى ابتدعه العقل، وهو يزين الإنشاء كله بنسيج متداخل من الكلمات والأفكار، وهكذا يكسو الحقيقة (بغطاء من الخيال المحكم).[٨] إن تعريف بوكاشيو Boccaccio معد بحيث يسمح بالصنعة أو المادية من خارج سياق التزيين كحالة حقيقية من التمثيل أو نوع من المعرفة فى ذاته. والشعر الغنائى يوجد بشكل ضمن حدود صارمة، ويستوعب فى غيره من الأنواع الأدبية من خلال وصف يصلح لجميع الأغراض.

فى منتصف القرن الخامس عشر كانت الأفكار المتعلقة بالشعر الغنائى آخذه فى الانتشار، وقد ذكر ماركيز سانتيانا Marquis of Santillana فى مؤلفه Proemio e carta الذى كتبه ١٤٤٥-١٤٤٩، والذى يعد أحد النصوص الحاسمة لتحديث الأدب الإسبانى ما يلى: " ما الشعر – الذى نطلق عليه – فى اللغة الدارجة العلم المبهج – إلا صياغة لأشياء نافعة يغطيها أو يسترها غطاء جميل منضد متميز، ويتم فحصها بحساب ووزن وميزان معين؟. ومن يشك فى أن الأوراق الخضراء فى الربيع تزين الأشجار العارية وتصاحبها وأن الأصوات الحلوة والنغمات الجميلة تزين كل قافية ووزن وكل بيت شعرى وتصاحبه أيًا كان الفن والوزن والقياس؟[٩] فى أول صياغة لسانتيانا هنا نجد أن الكلمة fingimiento (أى صياغة أوعمل) تحل محل كلمة " الخيال" ficción المعروفة[١٠]: قارن الخيال البلاغى لدى دانتى الذى يظهر فى الموسيقى fictio rethorica musicaque poita)[١١] والغطاء الخيالى الملائم لدى بوكاشيو Boccaccio (uelamento fabuloso atque decenti). فى العبارة الثانية نجد

أن الاهتمام المقصود بالأصوات والإيقاعات فى صورة أوراق الشجر توحى بأن الغطاء على قدر من التشويق يعادل قدر ما تحت هذا الغطاء تقريبًا، وأن صياغة القصيدة تعتمد على قدرة الشاعر فى استخدام الأصوات والأشكال مثلما تعتمد على الإبداع الخيالى (مقارنة ببروتوكول العملية الشعرية لدى بوكاشيو).إن إعجاب سانتيانا بالأوراق على الشجر أمر ذو دلالة، فهو يبدو وكأنه يوشك أن يقدم الانقسام الثنائى بين المادة المحسومة الخارجية و"الأفكار الداخلية" – الذى يسود فيه الأخير طبقًا لما جرت عليه التقاليد طويلا فى شعر العصور الوسطى[١٢] – عندما تحول هذا الشعر لوصف الأصوات التى تشمل القوافى والأوزان بحيث يبدو وكأنه شعر المادية الصرفة، الذى لا يظهر فيه سوى المادة تحت الصنعة الشعرية وفى الواقع الأمر؛ لأن سانتيانا Santillana قد عبَّر عن التعارض الواضح بين الأشياء المفيدة والغطاء الجميل، فإن قراءه ربما يقرأون العبارات نفسها فى هذا التكرار الثانى على الرغم من تلك الكلمات غير المتوقعة بعض الشىء التى يكتبها بالفعل، وبالمثل فإن سانتيانا يشير إلى مفهوم أكبر للصنعة الشعرية الغنائية أكثر مما وجد عن هذه النقطة، ويستشرف مناقشات القرنين التاليين وتجاربهما.

وبين آراء بوكاشيو وسانتيانا حدث شىء ما: ظهور البتراركية Petrarchism عبر الحدود القومية كقوة تجديد فى الشعر الأوروبى، فمن وجهة نظرنا فى هذا المقال أننا نعتقد أن أسلوب الكتابة الغنائية القائم على طراز "فرنسيسكو بتراركا" Francesco Petrarca يحمل وزنًا فريدًا فى مطلع العصر الحديث، فهو يسهل مجموعة من التوقعات للقصيد الغنائى؛ من قبيل التفكير فى ابتداع نوع جديد من أشكال القصيد المختلفة. ورغم أن كتابى أرسطو البلاغة Rhetoric والشعر Poetics لا يذكران الكثير عن الشعر الغنائى كما هو، فإنهما قد أصبحا ملحوظين بين منتصف القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر وذلك بسبب التعليق الذى كتبه فرنسسكو روبورتللو Francesco Robortello عام ١٥٤٨، والترجمة الإيطالية التى كتبها برناردو سينى

Bernardo Segni فى العام التالى، وكان كتاب Ars poetica الذى وضعه هوارس Horace منتشرًا خلال العصور الوسطى، والتقى بمؤلفى أرسطو خلال العصر النهضة كمادة تنطوى على مفارقة تاريخية وتقلها المقابل فى نقد متبادل، بيد أنهم يختلفان فى المضمون الذى يربطونه بأغراض المحاكاة والبلاغة فى الشعر، مثلما يبين بيرنارد فاينبرج Bernard Weinberg يقر كل من أرسطو وهوارس بالمعتقد القديم القائل بأن الشكل والمعنى يمكن– ويجب – أن يتكيفا كل مع الآخر، وأن يقبلا التكيف من قبل النوع الأدبى وفى إطاره. ويمكن أن نلحظ ظهور الشعر الغنائى القائم على الصنعة حيث يهاجم جيوفانى جورجيو تريسينو Giovanni Giorgio Trissino الذى كان أحد شعراء الملاحم والدراما وأحد المنظرين الأرسطيين، القوافى بالطريقة المعتادة حوالى عام ١٥٥٠، وذلك بهدف استثناء الشعر الغنائى بطريقة حديثة فى كورس المآسى والملاهى وفى قصائد الحب أو المديح التى تكون فيها العذوبة والجاذبية أمرًا مرغوبًا فيه بشكل خاص، فإن القوافى وقواعدها لا ينبغى التخلى عنها، بل يجب تلقيها وتطويعها كعوامل رئيسية تؤدى إلى الجاذبية والعذوبة.[١٣]

إن النظرية الأدبية الإنجليزية التى سادت فى الفترة نفسها تحدها النظرة التى يمكن أن تبدو عسيرة الإدراك بالنسبة للقراء المعاصرين، لكنها تقول لنا الكثير عن كيفية النظر إلى المادية باعتبارها مشكلة وملمحًا مميزًا للقصيدة الغنائية. وكما أوضح أتريدج Attridge، فحتى وقت متأخر من القرن السادس عشر لم يكن هناك تمييز يمكن الاعتماد عليه بشكل عملى بين كلمتى الإيقاع rhythm والقافية rhyme، بل كانتا تشيران فى الوقت نفسه إلى مجموعة من التأثيرات المادية – الإيقاعات المشددة وكذا ظهور الأبيات الشعرية فى وحدة صوتية[١٤] – فهمت على أنها تأتى فى مقابل الشعر الكمى. ومن الخصائص التى ميزت الـ rithme (حيث تجتمع الكلمتان الإنجليزيتان فى كلمة واحدة ١٥٦٠) لتشويه السمعة كما يرى أتريدج Attridge أن تأثيراتها يدركها جميع القراء فى واقع الأمر فى الوقت الذى أصبحت الكمية القائمة

على النماذج الكلاسية عسيرة الإدراك بشكل متزايد مع تنامى ظهور الأوزان المحلية، ثم نجد مثالا للمادية يقوم على الحقائق المادية للغة الإنجليزية مقابل العرض المثالى غير المادى. وفى النهاية يتم تمييز الكلمتين عن بعضهما بعضًا بسبب حجم الكتابة الغنائية التى ظهرت بعد عام ١٥٨٠، بما فى ذلك الشعر البتراركى Petrarchan الذى يظهر فيه تعديل جديد فى الشكل والمعنى يفوق التعديل الكمى الكلاسى.

إن الأشكال المستحدثة أو التى تم إحياؤها من الشعر الغنائى، فى تلك الفترة، مثل الـ canzone والـsestina والـsonnet – تتطلب بجلاء الجمع بين التاريخ والذاتية والصنعة الشعرية.(١٥) بمعنى آخر أن كل شكل من هذه الأشكال الشعرية يجسد موقفًا مميزًا من تمثيل الأحداث التاريخية والاجتماعية، وهى مجموعة من الاصطلاحات لاستيعاب وجهة النظر الفردية، وإدراك مادى يكيف التاريخ والذاتية مع بعضهما بعضًا، ويجعل العلاقة بينهما تبدو علاقة صوتية، وكانت السوناتا sonnet تروق لقراء عصر النهضة لأنها تشكل تعادلا واضحًا بين العالم والنفس فى قالب شعرى موجز يمكن استنساخه. وتبرهن الوقفات فى المعنى والشعور الذى يظهر دائمًا فى السوناتا (sonnet) خاصة بين البيتين الثامن والتاسع؛ على التحولات فى هذا التوازن الصعب والمستمر، حيث يستوقف العالم النفس والعكس بالعكس، وهكذا فإن أولى السوناتا الحديثة تصبح أداة شبه رسمية للشعر الغنائى المعاصر، ويستجيب التعليق والنظرية معها، مثلما يقول أنطونيو منتورنو Antonio Minturno عام ١٥٦٤ إننى أقدر أى سوناتا يكتبها بترارك Petrarch أكثر من جميع القصائد الرومانسية، فى تؤكد طموحات الأشكال القصصية (لا تشير جميع القصائد الرومانسية إلى خيال قصصى) فى محيط مادى فريد محكم الصياغة.(١٦)

يقدم ريتشارد توتل Richard Tottel مجموعته الشهيرة المسماة Songes and sonettes (١٥٥٧)، بمقدمة مماثلة: " لقد كتب هذا الشعر بطريقة جيدة، نعم وفى

شكل مقطوعات صغيرة، وهو يستحق قدرًا كبيرًا من المديح، فأعمال االعديد من اللاتين والإيطاليين وغيرهم تقدم دليلا كافيًا على ذلك".

"That to haue wel written in verse, yea & in small parcelles, deserueth great praise، the workes of diuers Latines، Italians and others, doe prove sufficiently"

ثم يقول إن القصائد الغنائية التى كتبها توماس وايت Thomas Wyatt وإيرل سرى Earl of Surrey والتى كان بعضها مكتوبًا على نهج بترارك كان الكثير منها وطنيًا، تضيف إلى خزانة الفصاحة الإنجليزية وتكرم " اللسان الإنجليزى(١٧). تظهر هذا العبارات فى كثير من الآداب الأوروبية فى منتصف القرن تقريبًا، وكثيرًا ما يشار إلى السوناتا الإيطالية باعتبارها فاتحة عصر جديد.

يتعلق قدر كبير من الإعجاب بالسوناتا فى هذه الفترة بإعادة التقييم الدقيق للتوازن بين العالمى الداخلى والخارجى فى السوناتا الواحدة، دون السماح لأحدهما فى النهاية بالطغيان على الآخر، إضافة إلى ذلك فإن السوناتا تجمع بين الأمرين فى عصر شهد ظهور الفردية والثقافة الأدبية الوطنية، فبدت كل سوناتا وكأنها حدث شخصى فريد أو صيغة فريدة – وكثيرًا ما يعلق المتحدث فيها عن تفرد تجربته أو تجربتها – بيد أن تعدد أشكالها بالعشرات والمئات والآلاف يكشفها كقالب مستخدم على نطاق واسع أو كنوع قصصى ومؤشر للحداثة الثقافية. وتمكن السوناتا الثقافات الأوروبية – وغيرها مثلما نعلم حتى الآن (١٨) المشاركة فى تقنية التصور والشعور لتوصيل القصص التى يرويها أصحابها وتلقيها، والتفكير من خلال وسيلة مشتركة، مع إعلان الهُوية الذاتية لكل مجتمع وكل شاعر وكل متحدث.

لذلك فإن الشعر الغنائى يصبح له علاقة معقدة بأولى المناقشات الحديثة حول طبيعة الخيال وقيمته. وقد شهدت السوناتات التى تمت كتابتها كيف تصبح

الأعداد الصحيحة المفردة خيالية فى تراكمها، ومن ثم تبين ضعف التمييز الواضح، فى حالة الشعر الغنائى بين الحقيقى وغير الحقيقى، بين الأصيل والوافد بين المتكلم والجمع، والقصيدة التى يبدو أنها تجمع تركيبة خاصة من هذه القيم – مثل سوناتا غرامية نموذجية ترى مثلما تزعم وكأنها اعترافات فريدة نابعة من القلب – يتضح من خلال ما يقرب من مائة منها أنها مصطنعة وذات خلفية ثقافية أكثر مما لو كانت وحدها، وصوت المتكلم فيها يمثل حائلا دون الأفكار والمشاعر المشتركة. وإذا كان الاستغراق هو الصفة التى تسمح بالتحديد غير النقدى مع قائل القصيد الغنائى الذى يجعل أفكاره /ها ومشاعره /ها هى أفكار ومشاعر القارئ نفسهما،[١٩] وسوف يبقى ذلك العمل الذى كتبه الكثيرون قابل للاستيعاب، لكن بطريقة أكثر تعقيدًا من غيرها: إن الوهم الإنسانى بوجود علاقة فريدة بين إدراكين منفردين من خلال النص يسقط ليحل محلها اعتراف إنسانى بالقدر نفسه مؤداه أن القصيدة الناجحة تتحدث عن فرديتها متعمدة على ما بين نصوصها intertextuality، بعض أنواع الشعر الغنائى الجماعى، مثل ترتيل المزامير لديها أسباب عقائدية لتبقى قابلة للاستيعاب بطريقة غير خيالية: وهكذا فإن الترانيم التى وضعها كتّاب القصص الغنائية البارعين مثل تلك التى لم يتمها السير فيليب سيدنى Sir Philip Sidney يمكن أن تكون أمثلة صارخة على التوترات فى بدايات الشعر الحديث[٢٠] إضافة إلى ذلك فإن إحدى أفكار الشاعر نفسه قد تبدل على مدار مائة سوناتا من فكرة اعترافية أصلية إلى مرتب لأفكار متلقاه – أخيرًا عندما تصبح السلسلة مرتبطة بالظروف – شيئًا قريبًا من كاتب الحكاية الذى له القدرة الكاملة على الإبداع والتطوير.

هل يمكن القول بأن سوناتا بعينها تتسم بالصدق ولو بدرجات متفاوتة؟ معظم منظرى عصر النهضة قد يؤكدون أن بها قدرًا من الحقيقة، لكنها تستبدل بمستوى منخفض آخر مرتفعًا، لتحقيق حقيقة الخيال المشبع بالتأمل والحيوية mediated

والقوية فى الوقت نفسه، مثل الملحمة أو المأساة ربما نجد شيئًا من هذا فى عقل بيير دى رونزار Pierre de Ronsard أحد أهم الشخصيات فى الحركة الشعرية الفرنسية والمعروف باسم بليارد Pléiade فى مؤلف بعنوان Abbrégé de l`Art poëtique françois (١٥٦٥): فى الوقت الذى يهدف الخطيب إلى الإقناع يهدف الشاعر إلى المحاكاة والابتكار وتمثيل الأشياء القائمة أو التى يمكن أن تكون محتملة.[٢١] والذى يبدو أن رونزار Ronsard يرمى إليه ربما يكون صيغة لوصف شراء الأشياء الغريبة التى توجد ليس فقط فى الشعر ككل، بل فى الشعر الغنائى الأوروبى الممتاز، الذى ساد فى أواخر القرن، وفى هذا يقول: إن تقليد كلمة واحدة يفسح المجال لكلمة أخرى وهكذا دواليك. وهذه الخيالات الغنائية، وهى تختزن الخصوصية والتنوع – وأغلبها يدور حول موضوع الحب – من شاكلة قصيدة رونسار بعنوان Les amours and Sonnets pour Hélène (1552-1553)، وأيضًا قصائد أخرى تهتم بأمور دنيوية من قبيل قصيدة يواكيم دى بيلاى Joachim du Bellay بعنوان Les regrets (١٥٥٨)، تأتى جميعها لتبدو فى درج أدنى من مجرد "أشمان وسوناتات"، وإنما لتحاكى أعمالا إبداعية وتمثيلا واضحًا.(P.225) وإذا كنا نظن أن الشعر – بوجه عام – يبدأ من التعبير الذى يبدو مباشرًا، ثم يتضاعف؛ ليستوعب النماذج الملتقاة، ويتدفق فى شكل إبداع الشاعر ذى الطبيعة الواقعية (إبداعات أكثر من المحاكاة المصطنعة أو القائمة على الخزعبلات)[٢٢] مثلما يعتقد رونزار Ronsard ودوبيلاى Du Bellay[٢٣] فإن القصيد الغنائى بهذا المستوى الراقى يحقق عن طريق التقدم التدريجى الصنعة القصصية – ليس فقط فى تتابع السوناتا، بل أيضًا فى الـ sonnet والـ sestina والـ ode (وأشعار پندار Pindar وغيرها)، والـstance، وكثير غيرها من الأشكال والأنساق الديناميكية، ويلتقى القصيد الغنائى مع غيره من أشكال القصص الشعرى مثل الملحمة، وتشترك معها إلى حد ما فى تطوير الشعر الحديث وذلك من خلال الكتابات الأفضل صنعة والأكثر طموحًا.

وإذا كان القصيد الغنائى قد عرف فى هذه الفترة عن طريق تقاطع مادته وخصائصه التمثيلية، فإن إحدى أشكال تلاقيها هو وصف الموضوع الإنسانى، وبين التعريفات الفضفاضة للقصيد الغنائى فى العصور الوسطى– وهو نوع من الكتابة يقع خارج النظرية الأدبية فى الوقت الحالى – وبين البراءة القوية التى أعطيت للقصيد الغنائى فى ظل المدرسة الرومانسية يحدث شىء ما مهم؛ فخلال عصر النهضة أصبح هذا النوع الأدبى أداة معترفًا بها على نطاق واسع للتعبير عن العديد من الأمور المتعلقة بالذاتية، التى أصبحت سائدة فى عصر المذهب الإنسانى. كيف يستطيع البشر بناء واقعهم من تجاربهم الخاصة؟ وما قيمة الوعى الفردى بتجربة شخص ما؟ وكيف يمكن تصوير الوعى باعتباره خليطًا معقدًا من الفكر والعاطفة والعقيدة بطريقة منطقية؟ كانت أسئلة كهذه محل مناقشة فى مطلع العصر الحديث فى الدوائر الفكرية المختلفة كالتاريخ والفلسفة والقانون، ولكن وفقًا لمؤلف Canzoniere الذى كتبه بترارك ربما ينظر إلى الشعر الغنائى باعتباره أكثر الأوعية القصصية المتاحة، التى يمكن من خلالها مناقشة هذه التساؤلات ووضعها فى شكل درامى. ويتضح تفسير الوعى داخل القصيدة وخارجها فى مؤلف English poesie The arte of الذى كتبه جورج بوتنهام George Puttenham عام ١٥٧٩ ونشر عام ١٥٨٩ فى فقرة شهيرة عن شعر الغزل؛ حيث يكرر اختفاء الفرق بين الموضوعات الشعرية والتجريبية، وصياغة الأفكار والمشاعر من خلال عملية الاستيعاب التى تحدثها الأشكال.[٢٤] وتفسر تلك الفكرة ذلك الاختلاف بين سكاليجر Scaliger وسيد Sidney فبينما يرى الأول أن القصيد الغنائى تكاد تكون نوعًا مختلفًا ملائمًا فى الأساس لذلك النوع الكلاسى من الشعر الذى كان يغنى على أنغام القيثارة، نجد أن المعاصرين لسيدنى قد شهدوا تطور نوع أدبى أكثر توحدًا، وإن كان ذا حدين. وأما الخطة الجماعية التى قدمت لكارهى الشعراء والجمهور عمومًا هى أن العنصر الأخلاقى للقصيدة الغنائية يطغى على جميع العناصر الأخرى – الحسية

والأيديولوجية وهكذا؛ فالقصيد الغنائى المكتوبة جيدًا تصنع المحاربين الشجعان والمواطنين الصالحين، لكن من الواضح بالقدر نفسه أن القصيد الغنائى فى أخريات القرن تطرح مسألتى الذاتية الفردية اللتين تظهرا فجأة فى المجال الثقافى بطريقة واضحة وجدلية.

يذكر جويل فاينمان Joel Fineman فى مناقشة مؤثرة أن ما نسميه القصيد الغنائى الحديثة قد نبعت من تقاليد الـ epideixis أو المديح – مما يذكرنا بما قاله سيدنى Sidney عن القيثارة والصوت الجميل الذى ينطق بالمديح الذى هو جزاء الفضيلة أو الأعمال الفاضلة، لأن المديح الغنائى وهو ينشئ أداة للاحتفال نجد أنه يضع نوعًا من القواعد للوجود الشعرى، الذى يتحكم فى الطريقة التى يستطيع بها الشاعر أن يعبر عن نفسه. إن الطبيعة البلاغية للمديح، والمنطق الواعى لكلمة مديح logos يقدم بعض المواقف الذاتية الملائمة بلاغيًا لشاعر المديح.. ولسوف يتضح أن المديح الموجه "لك" هو مديح "لى"(٢٥). علاوة على ذلك فإن المديح فى بدايات العصر الحديث كما تصفه فاينمان Fineman يتضمن نظرة مثالية للعلاقة بين مادته الموضوع الشعرى ومادة القصيدة ذاتها: الصور الموجودة والماهيات والأفكار الموجودة سلفًا تتخذ شكلا ماديًا فى شعر المديح، وهى توجد كأشياء، والأشياء المصنوعة التى تستغل مادتها استغلالا موضوعيًا، ويعلق عليها بشكل واضح، وكأنها من خلال هذه المادية كان ممكن أن تمثل المنطق البلاغى للشعر المثالى القائم على القوة المؤثرة التى هى "واقع" "التشابه".(٢٦) وتصور كلمات فاينمان Fineman أشكال العلاقة التى كانت مقبولة على نطاق واسع بين العالم المادى والعالم المصطنع أو القصيدة المادية؛ فالقصيدة التى كانت تحل محل عالم الواقع وشىء محتمل آخر واقعى، كما أن الإجماع الثقافى القوى لمنع القراء من التعامل مع النتيجة كتشويه أو حذف الحقيقة؛ فالقصيدة المكتوبة تدعم الفهم المتشابك للصنعة والمحاكاة والوعى الشعرى، ويكتسب المشروع برمته قوة دفع من كل قصيدة غنائية تتم كتابتها.

وكمـا يـرى فايتمـان فـإن الاتسـاق بـين الأشـخاص والمـواد داخـل القصـيدة أو خارجها هو سر قوتها فى الشعر الأوروبى حتى ظهور سوناتات شكسبير، التى كتبت فى التسعينيات من القرن السادس عشر ونشرت عام ١٦٠٩ ويرى فايتمان أنه بظهور هذه السوناتات قد حل وصف مختلف يعتبر اللغة شيئًا لغويًا مفسدًا أكثر منها شيئًا عاكسًا مثاليًا كصورة شفهية مكررة مقابل شيء فريد منظور؛[٢٧] حل محل هذه الفكرة المثالية عن اللغة التمثيلية. كذلك فإنه يصر على أن السوناتات تلخص وتفحص هذه الأشعار الملقاة وتطيح بها فى النهاية حتى تكاد تصبح مهجورة عند بداية القرن السابع عشر، والنتيجة التى تؤدى إليها الذاتية الشعرية هى أنه حيث تكون الموضوعات السابقة قد أنشئت بتوافق ناجح بين الماديات والأشياء والأشخاص، فإن متحدث شكسبير يكون بعيدًا عن هذا التقليد حتى وهو يلاحظ بقاياها فى قصائده؛ لأنها حديث اللسان أكثر منها حديث العين؛ فهى لغوية. إن كلمات شكسبير الشفهية مقارنة بالصور الذهنيةimago تتعارض بالضرورة أو أنطولوچيا ontological مع ما تتحدث عنه بما فى ذلك منطوق هذه الكلمات وشخوصها. إن الموضوع الذى تعالجه سوناتات شكسبير يرى نفسه مختلفًا عن نفسه،[٢٨] وهكذا يظهر اتجاه جديد من الذاتية الغنائية وفقًا لفاينمان Fineman وتصبح السوناتات تجسيد حدث عام فى تاريخ الإدراك.

ما فائدة العرض المتقدم الذى يتركز على عمل واحد من الأعمال التى ظهرت فى أواخر القرن السادس عشر لسرد أشمل للنظرية الغنائية فى مطلع العصر الحديث؟ يحتاج المرء أن يفصل ما قاله فاينمان Fineman عن النص الذى يتصل به اتصالا وثيقًا، ثم يتحدث عن عدم الاستقرار فى ذاتية القصيد الغنائى من خلال أمثلة أخرى عديدة من ساحة زمنية أطول. إن العرض الذى يتعدى له فايتمان (Fineman) يبدأ منذ وقت بعيد؛ مع ظهور كتاب poetics لبترارك: ولقد بيّن كل من چون فريكيرو Freccero وچيوسيبى مازوتا Mazzotta كيف أن بترارك فى كتابه عن

الشعر قد إنساح من خلال " عين مخدوعة" أو تحت تأثير وعى بالفرق بين ما يُرى وما يقال، وهو إحساس بأن اللغة تحمل بين طياتها غيرية جوهرية تخالف النية التى تولدت عنها.[٢٩] وعلى الرغم من إصرار فاينمان Fineman أن البتراركية Petrarchism تتسم بشعر غير أدبى، فإن تلك الحركة تنتمى إلى بداية اتجاه التاريخ الأدبى والثقافى الذى يعزيه إلى السونانات، وهو يرى أن البتراركية Petrarchism التى تعنى شعر المحاكاة المثالى لم تظهر قط إلى حيز الوجود فبدلا من تجسدها فى لحظة تاريخية ثم تفقد فيما بعد، فإن ذلك الشعر ربما كان دائمًا غير موجود، ويتكرر إحساس واضح بالقصور الضمنى للغة والشكل فى النظرية الأدبية بدءًا من الشعراء التروبادوريين troubadours، وتشير عبارة سانتيانا Santillana المقتبسة آنفًا إلى الشك فى أن القصيد الغنائى هى مجرد لغة، ولا يوجد شىء دون غطائها الجميل. ويبدو أن أوسياس مارتش Ausias March الذى عاصر سانتانا Santillana (أى قبل عصر شسبير بحوالى مائتى عام) قد رأى ضرورة موازة الذاتية بالمكان، حتى لا تنفصل الذات عن الموضوع الذى تتصدى له: نحن جميعًا غير قادرين فى التمكن من التفاعل والتعبير عما يستحقه ذاك الجسد الأشقر الأمين.[٣٠] إن ابتعاد مارتش March عن التقليد الاستعراضى الحى أكبر من بُعد الكثيرين من معاصريه؛ لأنه يكتب باللغة القطالونية؛ حيث تبدو تأثيراته الشعرية غريبة بشكل مضاعف عن نماذجه.

إن العصر الذهبى للقصيد الغنائى الإسبانى، كما أشار مؤخرًا عدد من النقاد، يتميز بتنامى الإحساس باللغة ليس فقط كحد مكونات القصيد الغنائى بل كمشكلتها التى تغرى الشعراء بإمكانية اتحاد اللغة والمفاهيم التى ستتعدى كلا المصطلحين، وتجسد كمالا لغويًا أساسيًا، لكنها تصيبهم فى النهاية بالإحباط لأنها دائمًا ما تثير الانتباه إلى ذاتها.[٣١] وتبين الدراسة الدقيقة أن الشىء نفسه يمكن أن يقال عن الشعر الإنجليزى؛ ففى كل مكان فى تلك الفترة نجد أن الشاعر الغنائى هو ممثل المجتمع

الذى يستطيع الإشارة إلى اتحاد المعنى، أكثر من أى فنان أدبى آخر، وهو يبين سيكولوجية اللغة الواقعية واستقلالها فى العمل، مع الاحتفاظ بالأسطورة الثقافية حية، فى الوقت نفسه الذى يظهر محنتها فى بداية العصر الحديث.[٣٢] وغالبًا ما يظهر الشعراء الغنائيون عن موازنة هذه القوى كيف أن الذاتيات المتصلة، التى هى قيد الإنشاء، حدود فاصلة بين العالم والنفس كما يتضح على سبيل المثال من الخصائص النحوية المسماة (Deictics) وبين هذه التمثيلات والقصيدة كصنعة موضوعية (كما يتضح من اللغة المجازية وغيرها من أمثلة الصنعة) التى سوف تختلف من شاعر لآخر – وقد يقال إنه يسمح لكل شاعر بتأكيد شخصيته المميزة – وغالبًا ما تكون قيد المناقشة فى هذه الفترة (على سبيل المثال مؤلف پونتهام Putteham المحكم المسمى Arte ومؤلف لوب دى فيجا Lope de Vega البديع المسمى Introducción a la justa poética (١٦٢٠) كسمة أساسية من سمات الفردية الغنائية.

ولهذا السبب نجد أن فرنادو دى هيريرا Fernando de Herrera فى تعليقه على شعر جارسيلازسو لافيجا Garcilaso de la Vega (١٥٨٠) يشير إلى استخدام الـ traslación أو الاستعارة، بهذا يؤكد لقرائه أن النشر الاستراتيجى للغيرية يمكن أن يشكل شخصيات القصيدة وكذا وعى القارئ؛ وهما ذاتيتان تلتقيان عبر التقسيم الشفهى للقصيدة الغنائية وتبنى من جديد هناك فى علاقة متبادلة من يسمعها يحمله التأمل والتفكير إلى الأجزاء الأخرى لكنه لا يذهب أو يسافر برًا، لأن الترجمة برمتها والتى توجد لسبب ما تتم دراستها من خلال الحواس نفسها، والعيون على وجه التحديد باعتبارها الحاسة الأقوى.[٣٣] والفترة المقتبسة هنا إذ تبدأ بداية نحسة من الملاحظة القياسية عن التناقض بين ما هو مناسب وما هو غريب تثير واحدًا من أشمل المزاعم حول الشعر الغنائى فى عصر النهضة، مؤداه أن صنعته واستراتيجيات تمثيله وخصائص موقف المتكلم تجعل العقل ينتقل ويبنى موضوعًا ليس هو للشاعر أو

الشاعرة – كيانًا من الاختلاف والتعدد. وبنقل المعانى نحن نكيف النفس داخل القصيدة والنفس بدونها، ولا يبقى شىء على حاله لدى الشاعر أو القارئ ومن ثم للمجتمع الذى ينتمون إليه. وثمة اعتراف هنا بفاينمان Fineman فى حديثه عن صوت شكسبير والذى يختلف مع نفسه ومع موضوعاته، وكذا بالعالم متعدد الأصوات، والذى كثيرًا ما يعتقد أنه حكر على الأنواع الأخرى، ويستعيد إيريرا Herrera الذى يتعرض لسوناتة جارسيلاسو Garcilaso هنا، ومن ثم يتجاوب مع الشعر الذى يمتد من سانتيانا Santillana إلى بترارك Petrarch أوليات المشروع الغنائى الحديث باعتباره بنَّاء ومختلفًا وممثلا لعصره.

ليست صنعة الشعر الغنائى الحديث المبكر فى النهاية ملكًا بل مشكلة، فهو شاهد على صعوبات التمثيل فالذاتية الغنائية ليست صورة تامة بل فرصة للتفكير فى الموضوع برمته، والقصص الغنائ الذى هو ترادف متناقض فى الحدث ينزع إلى الارتياب فى العبارات التى يلتقى بها أو يفهم من خلالها، وتكون بمثابة قوة للتجديد النقدى لنوعها ولأسباب اجتماعية وثقافية. وعلى الرغم من مرونة المصطلحات وسلاستها، ورشاقة النظرية الأدبية يشهد عصر النهضة مناقشة مطولة – ومولدة للألفاظ الجديدة لقرون تالية – للشعر الغنائى وسياقاته.

الهوامش

1- Charles Sears Baldwin, *Renaissance literary theory and practice*, ed. D. L. Clark (New York: Columbia University Press, 1939); Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol. i, pp. 1–37; François Rigolot, *Le texte de la Renaissance: des rhétoriqueurs à Montaigne* (Geneva: Droz, 1982), pp. 25–40. Paul Zumthor, *Towards a medieval poetics*, trans. P. Bennett (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), gives an especially useful account of medieval lyric that complicates some of the summary observations in the present essay.

2- Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem* (1561; facs. reprint Stuttgart: Friedrich Frommann, 1964), ed. A. Buck, p. aiiii2*r*; *Select translations from Scaliger's Poetics*, trans. F. M. Padelford (New York: Henry Holt, 1905), pp. ix–x. Compare Lodovico Castelvetro's remarks on Aristotle's neglect of epideictic and lyric poetry in *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (Vienna, 1570), ed. B. Fabian (Munich: W. Fink, 1968), p. 42*r*; trans. A. Bongiorno (Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1984), p. 49.

3- Roger Ascham, *The scholemaster* (London, 1570), in *Elizabethan critical essays*, ed. G. G. Smith, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1904), vol. i, p. 23.

4- Sir Philip Sidney, *A defence of poetry*, in *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten (Oxford: Clarendon Press, 1973), p. 97.

5- Veronica Forrest-Thomson, *Poetic artifice* (Manchester: Manchester University Press, 1978), p. ix.

6- Juan Caramuel de Lobkowitz, *Primus calamus ob oculos ponens metametricam* (Rome: F. Falconius, 1663).

7- See, for example, María José Vega Ramos, *El secreto artificio: qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Extremadura, 1992), on theories of sound properties in early modern poetry. I am grateful to Julian Weiss for bringing this book to my attention.

8- Giovanni Boccaccio, *Genealogiae*, ed. S. Orgel (New York: Garland, 1976), p. 104r; *On poetry: being the preface and the fourteenth and fifteenth books of Boccaccio's Genealogia deorum gentilium*, trans. C. G. Osgood, 2nd edn (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1956), p. 39, translation modified as indicated.

9- Marqués de Santillana, 'Proemio e carta', *Obras completas*, ed. A. Gómez Moreno and M. P. A. M. Kerkhof (Barcelona: Planeta, 1988), pp. 439, 447.

10- Julian Weiss, *The poet's art: literary theory in Castile* c. *1400–60* (Oxford: Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1990), p. 191.

11- Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, ed. P. V. Mengaldo (Padua: Antenore, 1968), p. 39; *De vulgari eloquentia, Dante's book of exile*, trans. M. Shapiro (Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1990), p. 74.

12- D. W. Robertson, Jr., *A preface to Chaucer* (Princeton: Princeton University Press, 1962), p. 16.

13- Giovan Giorgio Trissino, *Poetica* (Venice: A. Arrivabene, 1562), translated in A. H. Gilbert (ed.), *Literary criticism: Plato to Dryden* (Detroit: Wayne State University Press, 1962), p. 214. Most of Trissino's *Poetica* was published in 1529, but the last sections (Parts v and vi) including that on rhyme seem to have been written about 1549,

and were published in 1562. According to Weinberg (*A history of literary criticism*, vol. ii, p. 1155), the title pages of some copies bear the date 1563, but seem otherwise indistinguishable from the 1562 edition.

14- William Webbe, *Discourse of English poetrie* (London: no pub., 1586), in *Elizabethan critical essays*, ed. Smith, vol. i, p. 267, quoted in Derek Attridge,

Well-weighed syllables: Elizabethan verse in classical metres (Cambridge: Cambridge University Press, 1974),p. 95.

15- On the sonnet, among many other treatments, see Ernest Hatch Wilkins, 'The invention of the sonnet', in *The invention of the sonnet and other studies in Italian literature* (Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1959), pp. 11–39, and François Rigolot, 'Qu'est-ce qu'un sonnet? Perspectives sur les origines d'une forme poétique', *Revue d'histoire littéraire de la France* 84 (1984), 3–18; on the canzone, Wilkins, 'The canzone and the minnesong', in *Invention of the sonnet*, pp. 41–50; on the sestina, Marianne Shapiro, *Hieroglyph of time: the Petrarchan sestina* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980).

16- Antonio Minturno, *L'arte poetica* (Venice: G. A. Valvassori, 1564), translated in Gilbert (ed.), *Literary criticism*, p. 276.

17- *Tottel's Miscellany (1557–1587)*, ed. H. E. Rollins, rev. edn, 2 vols. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965), vol. i, p. 2.

18- For example, *Flores de varia poesia* (1577) is a European-inspired lyric anthology compiled in Mexico City. The modern edition is by Margarita Peña (Mexico City: Secretaría de Educación Pública, 1987).

19- Charles Bernstein, *A poetics* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992), pp. 9–89.

20- Roland Greene, 'Sir Philip Sidney's Psalms, the sixteenth-century psalter, and the nature of lyric', *Studies in English literature 1500–1900* 30 (1990), 19–33, and Rivkah Zim, *English metrical psalms: poetry as praise and prayer, 1535–1601* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

21- Pierre de Ronsard, *Abbregé de l'art poëtique françois*, in *OEuvres complètes*, ed. P. Laumonier, I. Silver, and R. Lebègue, 20 vols. (Paris: M. Didier, 1914–75), vol. xiv, p. 13.

22- Joachim du Bellay, preface to the second edition of *L'Olive* (Paris, 1550), in *Oeuvres poétiques*, ed. D. Aris and F. Joukovsky, 2 vols. (Paris: Classiques Garnier, 1993), vol. i, p. 11.

23- Pierre de Ronsard, 'Au lecteur' (1550), in *OEuvres complètes*, vol. i, pp. 43–50.

24- George Puttenham, *The arte of English poesie*, ed. G. D. Willcock and A. Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1936), p. 45.

25- Joel Fineman, *Shakespeare's perjured eye: the invention of poetic subjectivity in the sonnets* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986), pp. 7, 9.

26- *Ibid.*, p. 12.

27- *Ibid.*, p. 15. 28 *Ibid.*, pp. 15, 25.

28- Giuseppe Mazzotta, 'The Canzoniere and the language of the self', *Studies in philology* 75 (1978), 294, rpt. in *The worlds of Petrarch* (Durham, NC: Duke University Press, 1993), p. 78.

29- Ausias March, *Obra poética completa*, ed. R. Ferreres, 2 vols. (Madrid: Castalia, 1979), vol. i, pp. 210–12.

30- Paul Julian Smith, 'The rhetoric of presence in poets and critics of Golden Age lyric: Garcilaso, Herrera, Góngora', *Modern language notes* 100 (1985), 223–46.

31- Malcolm K. Read, 'Language and the body in Francisco de Quevedo', *Modern language notes* 99 (1984), 235–55.

32- Antonio Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 2nd edn (Madrid: Gredos, 1972), pp. 318–19, my translation. See the remarks by Mary Gaylord (née) Randel, 'Proper language and language as property: the personal poetics of Lope's *Rimas*', *Modern language notes* 101 (1988), 228–9.

(٢٢)

مسرح عصر النهضة ونظرية المأساة

تيموثى جيه. رايس

إن المناقشة الموجزة والعادلة للمأساة من القرن الخامس عشر حتى القرن السابع عشر ليست بالأمر اليسير؛ فهذه الفترة تعد فترة استثنائية فى الإنتاج الفنى من حيث جودة المناقشات النقدية ووفرتها وتنوعها وروعتها، وقد يظن المرء أن المأساة كانت نادرة – أثينا فى القرن الخامس، وأوروبا فى عصر النهضة، وألمانيا وروسيا وسكانديناقيا فى عصر التنوير – عسيرة المحاولة يسيرة التلخيص. بيد أن المأساة فى عصر النهضة كانت أمرًا أساسيًا لإرساء العبارات الدراجة وتطوير الأدب وتكوين المسارح الوطنية، وللمناقشات السياسية والدينية والتربوية والمعرفية، للتأكد والوصول إلى الحداثة؛ إذ كانت دراستها مركزًا لأى فهم للثقافة الغربية الحديثة. وقد وجد أتباع المذهب الإنسانى فى المأساة صلة بعظمة القدماء، وكانت محاكاة الأقدمين تعد بمثابة وسيلة لاستيعاب أفكارهم الجليلة وما يقطن فى أعماق مشاعرهم، فقد كان شكلا قديمًا من أشكال الفن، لكنه غير مألوف، فقد قدم نوعًا من أنواع الاختبارات الحاسمة لمزاعم التجديد، وقد أثار أولئك الذين أوحوا بأن المأساة مألوفة وتثير مناقشات حامية.

ذهب الأستاذ والدبلوماسى الفرنسى لازار دى بيف Lazare de Baïf فى معرض حديثه عن المأساة فى ترجمته الفرنسية لمسرحية Electra (١٥٣٧) إلى أنها

رواية أخلاقية تتألف من نكبات كبرى وحوادث قتل ومحن تصيب شخصية نبيلة ومتميزة (١)؛ وفى عام ١٥٤٨ أكد توماس سبييه Thomas Sebillet أن الرواية الأخلاقية الفرنسية تعد بديلا عن المأساة اليونانية واللاتينية، خاصة من حيث معالجتها لأعمال جادة ونبيلة. وإذا كان الفرنسيون قد اتفقوا على أن الرواية الأخلاقية كانت دائمًا تنتهى بالحزن والتعاسة، فإن الرواية الأخلاقية عبارة عن مأساة؛ لأن مثلها مثل المأساة تحكى أفعالا فاضلة حقيقية أو محتملة تدل على الشهامة. وبالنسبة للباقين فإننا نأخذها وفق تشكيل عادتنا وحياتنا à l'information de nos moeurs et vie ولا نبالى بالحزن أو الفرح من النهاية.(٢)

لقد ذهب جوشيم دى بيلاى Joachim du Bellay فى معرض تأكيده إلى إنكار ما زعمه كل من بيف Baïf وسبييه Sebillet عام ١٥٤٩ محتجًا بأن الرواية الهزلية والرواية الأخلاقية قد اغتصبت "منزلة" الملهاة والمأساة، فالشعراء يجب أن يعملوا أول الأمر "لتزيين اللغة". (٣) وردًا على هذا كتب بارتلمى أنو Barthélemy Aneau أنه فى الوقت الذى لم يكن يعرف أى شعر كوميدى فرنسى، فإنه لم كان يعرف بعض التراجيديات.. والتراجيديات الجيدة.. والمسرحيات الهزلية والأخلاقية لم تستول على شيء منها.. بل هى قصائد مختلفة. وقد استبعد دى بيلاى Du Bellay عام ١٥٥٥ وجاك بيلتييه Jacques Peletier أن تكون المسرحيات الأخلاقية وما شابهها كوميديات لم يوجد (شكلها الحقيقى) فى الأدب الفرنسى.(٤) وقد لخص جان دى لاتاى Jean de La Taille تلك المعركة عام ١٥٧٢ برفض ليس فقط "المسرحيات الهزلية والأخلاقية" ولكن برفضه أيضًا المسرحية التى كتبها تيودور دى بيز Théodore de Bèze عام ١٥٥٠ بعنوان "أضحية إبراهيم" Abraham sacrifiant والثلاثية البروتستانتية عن داود المسماة Tragédies saintes، التى كتبها لويز ديه مازور Louis des Masures عام ١٥٦٣، واعتبرها "باردة ولا تستحق أن يطلق عليها اسم تراجيديا"؛ لافتقارها إلى الحس والعقل معًا، ولكونها عبارة عن كلمات مثيرة

للسخرية (مختلطة) بالهزل.(٥) وأضاف أن هذه المسرحيات لم تتبع القواعد التى وضعها كل من أرسطو وهوراس فيما يتعلق بالوحدات الثلاث، ولم تتحدث عن شخصيات علمانية عظيمة يشوبها بعض النقص، وتنتهى نهاية مأساوية.

ولو كان على علم بالأعمال الإنجليزية لضم إلى قائمته أعمالا مثل Cambises التى كتبها توماس برستون Thomas Preston (١٥٦٢– ١٥٦٤)، والتى تتسم بأنها ليست مألوفة أكثر من تلك التى ذكرها، وهى تجمع بين التاريخ والهزل والرمز فى حكاية هيروت عن سقوط الأمير وهو فى قمة عظمته، أو Gismond of Salerne (١٥٦٧– ٨) التى تخلد قصة دموية من بوكاشيو Boccaccio مادتها مأخوذة عن سنكا Seneca ولودفيكو دولسى Lodovico Dolce، وأدوار مثل ميجارا Megaera وكيوبيد Cupid. وكان يمكن أن يسخر من تراجيدية Nabuco Donosor (١٥٦٣) التى كان قد شاهدها فى السنسيا Plasencia بـ Extremadura بإسبانيا(٦). ولعله قلل من شأن Tragedia de san Hermenegildo التى كتبها خوان دى مال لارا Juan de Mal Lara. لقد مثلت فى إشبيلية Seville عام ١٥٧٠، وكانت فصولها الخمسة تجمع بين الشخصيات الرمزية والتاريخية والأسطورية والمأساة والكوميديا معًا.(٧) ولربما أقدم أيضًا على استبعاد رواية "أبرهام" Abraham المقتبسة من رواية Lo Isach (و التى طبعت عام ١٥٨٦ وإن كانت وعرضت عام ١٥٥٨).(٨) لقد كان فى ذهن لاتاى La Taille وأنو Aneau مسرحيات من هذا النوع.

شهدت العقود الأولى من هذا القرن العديد من التراجيديات المختلطة التى عالجت موضوعات دينية وغيرها. وكانت هناك تجارب فى جميع أنحاء أوروبا، وكذا أشكال أقدم من المسرح الأخلاقى فى زى كلاسى، وكثيرًا ما كانت تسمى تراجيديا. وكانت المسرحيات الأخلاقية المستمدة من الكتاب المقدس وغيره من المصادر شائعة آنذاك. وكذلك حققت الـ Theandrothanatos (آلام المسيح) الفرنسية الإيطالية ومسرحية Theocrisis (الحكم الأخير) اللتان كتبهما كونتينيانوس ستوا Quintinianus

Stoa نجاحًا كبيرًا. وذاع صيت مسرحية Christus Xylonicus (المسيح يتغلب على جهنم بالصليب) التى كتبها نيكولاس بارتملى Nicolas Barthélemy عام ١٥٢٨ والمسماة تراجيديا ونشرت بعد عام ١٥٣٦.[٩] ربما كان الأهم من ذلك المسرحيات البروتستانتية التى ظهرت فى البلاد الواطئة وألمانيا، والتى لاقت إعجابًا فى ربوع شمال أوروبا مع مشاهدة مسرحية چان لا تاىJean de la Taille القائمة فى سنة ذكرى مذبحة القديس بارتلوميو، وذلك على أضواء خافتة.

وفى سويسرا، وفى السنوات الأولى، كان يوهان كولروس Johann Kolross وسكست بريك Sixt Birck وبامفيلوس جنجنرباخ Pamphilus Gengenbach ونكولاس مانويل Niklas Manuel وغيرهم يكتبون باللغة الألمانية مسرحيات أخلاقية على النمط الكلاسيكى. ويكتب هاينرش بولنجر Heinrich Bullinger خليفة زونجلى Zwingli مسرحية باسم Lucretia حوالى عام ١٥٢٦، وطبعت عام ١٥٣٣، وكانت من بين أعمال أخرى كتبت دفاعًا عن المذهب الجمهورى. وبعد ذلك بعامين استخدم بول ريبون Paul Rebhun الفصول والمشاهد المعروفة فى مسرحية Susanna، كما استخدم أسلوب سنكا، وقد صورت هذه المسرحية السلطة الهرمية والثقة فى الإله الكاثوليكى كوقاية من الاستبداد وخضوع النساء. ولقد كانت "تراجيديا" ذات نهاية سعيدة. وفى عام ١٥٣٢ كتب بيرك Birck مسرحية بعنوان Susanna؛ التى تحمل إدانة لكبار رجال الدولة، ودفاعًا عن النظام الجمهورى، كما ظهرت مسرحية أخرى بالاتينية سنة ١٥٣٧ بعنوان comedia tragica؛ أى الكوميديا المأساوية. (كانت مسرحية Susanna الإيطالية التى كتبها تيبورتيو ساكو Tibortio Sacco عام ١٥٢٤ مسرحية تراجيدية). أما مسرحية Pammachius (1538) ومسرحية Hamanus (1543)، وغيرهما التى من الأعمال التى كتبها الكاتب الألمانى توماس ناوجوروجس Thomas Naogeorgus (١٥٣٨) ومسرحية Acolastus (الابن المبذر) التى كتبها الكاتب الهولندى ويليام نافيوس Willem Gnapheus (١٥٢٩) ومسرحية Joseph التى كتبها كورنيليوس

كروكسـى Cornelius Crocus(١٥٣٦)، فقد حظيت بـاعتراف أوروبـى مـع ظـهور طبعاتها العديدة. وكانت مسرحية Pammachius مسرحية أخلاقيـة رمزيـة تدور حـول عـدو المسيح والصـراع بـين الكاثوليك والبروتستانت، وكانت المسرحيتان الأخيرتـان مسرحيتين أخلاقيتين كوميديتين تبرران نقد بليتييه Peletier، وقد ذاع صيتهما وحققتا رواجًا كبيرًا مع غيرهما من المسرحيات.

ويكفى هذا السجل ليبين أنه على مدار ثلثى القرن السادس عشر كان مؤلفو التراجيديات ونظريتها يختلفون حول قضـايا الاستمرار والتراث والانقطـاع والأصـالة، والقدم والحداثـة، واللغـة الدارجـة واللغـة اللاتينيـة، والأخـلاق والنـوع الأدبـى، والـدين والسياسـة. ومن الجدير بالذكر أن هذه المسرحيات تزامنت مـع مسرحية Everyman التـى كانت أشـهر مسرحية أخلاقيـة. وقد مثلت فـى القسم الأخير فـى القرن الخـامس عشر، وظهرت منها أربعة إصدارات بين عامـى ١٥٠٨، ١٥٣٧. وسواء أكانت هـى أو المسرحية الفلمنكيـة Elckerlyc (التـى كتبت عام ١٤٧٠ وطبعت عام ١٥٣٧) قد ترجمت فإن الأخرى لا تزال محل جدال. فلأن سى شيترك C. Sterck ممن ترجيمت كتبها باللغة اللاتينية مثل Homulus فقد طبعها فـى كولونيا عام ١٥٣٦ جاسبر فون جنيب Jasper von Gennep، الذى أصدر ترجمته للألمانية فى العام نفسه. وفـى عام ١٥٣٩ ظهرت طبعـة كلاسيكية لمسرحية Hecastus التـى كتبهـا الكاتـب الهولندى جورجيـوس ماكروبيـديوس Georgius Macropedius، وظهـرت لهـا سـت ترجمـات بالألمانيـة. وفـى عام ١٥٤٠ كتب ناوجورجس Naogeorgus مسرحية Mercator عن الموضـوع نفسـه (باللغـة الألمانيـة عـام ١٥٤١). أمـا مسـرحيةAcolastus نفسـها التـى ترجمت إلى اللغة الألمانية عام ١٥٣٤، وترجمها جون بالسجريف John Palsgrave إلـى اللغـة الإنجليزية عام ١٥٤٠ فقد كانت إحدى مسرحيات Everyman الأخلاقية. وطوال هذه الفترة حافظت إيطاليا على الـ sacre rappresentazioni المحبوب لديها،

وحافظت إسبانيا على الـ farsas، وفرنسا على الـ moralités(١٠) وكانت جميعها توافق ما ذهب إليه بايف Baïf وسبلييه Sebillet ومزاعم معارضيهما.

كل هذا مهم؛ لأنه كثيرًا ما يتم التأكيد بأن دعاة المذهب الإنسانى فى عصر النهضة، خاصة الإيطاليين منهم قد أعادوا كتابه التراجيديا ونظريتها من اكتشافهم لكتَّاب التراجيديا اليونانيين وكتاب الشعر لأرسطو، ولم تكن تلك هى الحال تقريبًا، فقد نشرجيورجيو ڤاللا Giorgio Valla نصًا لاتينيًا كاملا لكتاب أرسطو عن الشعر سنة ١٤٩٨، كما أصدرت دار طباعة Aldine نصًا يونانيًا للكتاب نفسه سنة ١٥٠٨، لكن التراجيديا كانت معروفة طوال العصور الوسطى من كتاب Ars poetica لهوراس ومسرحيات سنكا وتعليقات Terentian التى كتبها علماء النحو فى القرن الرابع عشر أمثال آليوس دوناتوس Aelius Donatus وديوميدس Diomedes، ومن القرن الثالث عشر من ترجمة هيرمان الألمانى اللاتينية (١٢٥٦) التى أضفت رونق ابن رشد العربى إلى أرسطو. إن الارتباط بالمسرحية الأخلاقية الذى ظهر من جديد فى القرن السادس عشر يدل على هذه الاستمرارية واتساع رقعة هذا التراث من بولندا إلى إسبانيا، ومن إنجلترا إلى كريت، ومن ألمانيا إلى إيطاليا. وقد اعتمدت اكتشافات القرن الخامس عشر الجديدة على هذه الاستمرارية التى تستحق التتبع. وسوف يتم حسم تفسير ازدهار التراجيديا خلال القرن السادس عشر فى القسم الثانى من هذا الفصل.

أطلق جوستاف لانسون Gustave Lanson على مسرحيات سنكا التراجيدية "كتيب التشغيل " للتراجيديا الإنسانية فى القرن السادس عشر (وهى لا تزال وجهة نظر عامة).(١١) فقد كانت بالتأكيد تحبذ أقدم التراجيديات بعد القديمة: مسرحية Ecerinis اللاتينية التى كتبها ألبروتينو موساتو Albertino Mussato (١٣١٤) والتى تحكى سقوط الطاغية إيزيلينو دا رومانو Ezzelino da Romano (١١٩٤ –

١٢٥٩)؛ كانت المسرحية تتكون من خمسة فصول وعدد قليل من الشخصيات وكورس من بادوا، وبطل قاسى القلب متبجح. كانت مأساة موساتو Mussato مسرحية رمزية أخلاقية تدور حول الاستبداد والطغيان. وفى حوالى عام ١٣٩٠ كتب أنطونيو لوشى Antonio Loschi مسرحية Achilles، وحوالى عام ١٤٢٩ كتب جريجوريو كورير Gregorio Correr مسرحية Progne. وظهرت سبع مسرحيات مختلفة لسنكا فى إيطاليا من عام ١٣٧٧ حتى عام ١٥٠٠. وفى عام ١٣٩٤ شاهد الجمهور الملكى فى فالنسيا مسرحية بعنوان L'hom enamorat y la fembra satisfeta كتبها موسين دومنجو ماسكو Mosén Domingo Mascó مستشار الملك خوان الأول. إذا لم تكن التراجيديات مستمرة فى الظهور من القرن الأول أيام سنكا حتى القرن الرابع عشر المسيحى، فإن فكرة التراجيديا كانت مألوفة ومتفقًا عليها فى عصر النهضة. لقد ميز هوراس بين الكوميديا والتراجيديا، وحدد خصائص أسلوبية (تناسب النوع الأدبى، كما تناسب المسرحية المرتبة الاجتماعية والعاطفة والشخصية والثروة والمهنة والسن والجنس والموطن)، وشرح كيف أن التراجيديا يجب أن تعالج قصصًا معروفة أو أن تكون متسقة مع قصص خيالية، وحبذا الحدث على السرد إلا فى المواضع التى تمنع اللياقة والذوق تمثيل المشاهد التى تتسم بالقسوة أو الخيال. وينبغى على المؤلف أن يحذر من استخدام أكثر من اثنين من الممثلين، وألا يضع أكثر من ثلاثة متحدثين على خشبة المسرح فى وقت واحد. لقد وضع المسرحية فى خمسة فصول وكورس متكامل ولم يكن هدفه فقط الفصل بين الفصول، بل استيعاب أخلاقيات الصلاح والاعتدال والعدل والاستقامة والصداقة والسلام. لقد قدم "تاريخ" المسرحية الساخرة والمأساة من ثيبس Thespis إلى أسخيلوس Aeschylus إلى الكوميديا القديمة. كما ينبغى على كاتب الدراما أن يكون على دراية بالحياة كى يرسم الشخصيات والأحداث بطريقة سليمة. وذكر أن الشعراء Aut prodesse volunt aut delectare —\ aut simul et iucunda et idonea dicere vitae' (يرغب فى قول ما هو

مفيد أو أن يسلى/ أو أن يقول شيئًا يسلى وفى الوقت نفسه يكون مفيدًا فى الحياة (Ars poetica 333-4). إن شاعرًا من هذا الطراز موهوب منذ مولده، ومدرب أيضًا بعد أن عركته الحياة.

ربما يكون عالما النحو هما الأهم بالنسبة العصور الوسطى. ففى الفصل الثالث من Ars grammatica كان ديوميدس Diomedes يعقد مقارنة بين المأساة والملهاة؛ فالأولى تعرض " محنة بطولية فى حظ عثر"، بينما تعرض الأخرى حظًا خاصًا مدنيًا لا يتضمن خطرًا فى الحياة، ولأن الملهاة تعنى بالأمور الخاصة تعنى المأساة بالقصور والأماكن العامة. وتقدم المأساة رجالا عظماء وقادة وملوكًا وتسجل النواح والنفى والقتل وغالبًا ما ترسم نهايات مؤسفة لأمور مبهجة، والاعتراف على أسوأ الأمور بالأطفال والأحداث السابقة.(١٢)

على العكس من ديوميدس Diomedes قام دوناتوس Donatus بتحرير أعمال تيرنس Terence بمقال وشرح مسرحياته. وقد عرف الكوميديا الجديدة New Comedy باعتبارها تتعلق بحياة العامة أكثر من أولئك الذين يجريون الحظ الوسيط،، وفى الوقت نفسه تقدم للمشاهدين قدرًا أقل من المرارة وقدرًا كبيرًا من المتعة: أنيقًا فى نقاشه، ملائمًا فى شكله، مفيدًا إلى الحد الأقصى، مناسبًا فى ظرفه، دقيقًا فى أوزانه) concinna argumento - consuetudine congrua, utilis sententiis, grata salibus, apta metro)،(١٣) ويمكن تطبيق أجزاء من هذا التعريف بالقدر نفسه على التراجيديا، ويثنى النص عدة مرات على تيرانس Terence لعدم انزلاقه إلى ما هو تراجيديا (مثلما فعل بلاتوس Plautus أحيانًا)؛ لأن الفروق بين الاثنين كبيرة: "فى الملهاة تكون مصائر الناس عادية والأخطار والتهديدات قليلة ونهاية الأحداث سارة، أما فى المأساة فالأمر على العكس من ذلك؛ فالأشخاص عظماء والمخاوف كبيرة والنهايات مميتة. تبدأ الملهاة باضطرابات وتنتهى بهدوء، وأما فى المأساة فالأمور تجرى على العكس من ذلك. وبينما تعبر المأساة عن الفكرة القائلة بأن الحياة ينبغى الفرار منها، تقول الملهاة

بأن الحياة ينبغى التشبث بها. وأخيرًا فإن كل ملهاة تستمد من مناقشات خيالية، بينما نجد أن المأساة غالبًا ما تستمد من اعتقاد تاريخى "ab historica fide".(١٤)

كانــت آراء ديوميــدس Diomedes ودونــاتوس Donatus حــول المأســاة أو التراجيديا شائعة خلال العصور الوسطى، وفى القرن السابع امتدح إزيدور من أشبيلية Isidore of Seville، وهو يذكر ما قاله هوراس عن أصل التسمية، وكذا كتَّاب التراجيديا الذين تفوقوا فى كتابة المسرحيات التى لها ظلال من الحقيقة. excellentes (in argumentis fabularum ad veritatis imaginem fictis)، وأضاف أن كتَّاب الملهاة يحكون أحداثًا تتعلق بأفراد عاديين، بينما يتحدث كتَّاب التراجيديا عن أحداث عامة وحياة الأمراء. كذلك فإن قصص التراجيديات تكون مستمدة من أمور محزنة، بينما تستمد قصص المسرحيات الكوميدية من أمور سارة، ثم عاد إلى الموضوع فيما بعد فكتب أن التراجيديات تردد الأحداث والأفعال القديمة للأمراء سيئ السمعة فى شعر يشعر المشاهدين بالأسى، أما المسرحيات الكوميدية فتحكى أحداثًا تتعلق بالخادمات الفاسقات وحكايات العاهرات.(١٥)

من الواضح أن التمثيل كان فى عقل إيزيدور Isidore، لكن فكرة التراجيديا التى كادت تصبح ازدرائية لم تكن كذلك. وقد جعل ماثيو أوف مندوم Matthew of Vendôme فى كتابه Ars versificatoria (c 1175) من المأساة واحدة من عرائس الشعر اللاتى يقمن على خدمة (pedissequas) الفلسفة Philosophia– عروسًا قبيحة: تجأر بأنات عالية بين باقى العرائس، "وتنطلق بكلمات طنانة متعددة المقاطع "، تقف على أقدام ترتدى حذاء نصفيًا، ذات وجه متجهم وحواجب مهددة، تعبر عن تهديدها ووعيدها بضراوة معهودة: وكانت pedissequas و sesquipedelian و pedibus coturnatis التى كتبها ماثيو Matthew ساخرة بالتأكيد، وكانت إشاراته السابقة إلى مؤلف Consolation of philosophy الذى كتبه بوثيوس Boethius ليقدم Philosophia تذكر بأنه كان عليه أن يطرد كل عرائس الشعر طردًا غاضبًا فى أول

أعماله. إن السطر المقتبس من هوراس "projicit ampullas et sexquipedalia verba" Ars poetica) يظهر تدنيًا من الأسلوب العظيم الذى تحدث عنه جيوفرى أوف فينسوف Geoffrey of Vinsauf فى مؤلفه المعاصر (فى مطلع القرن الثالث عشر) المسمى (Documentum).(١٦)

فى مدينة طليطلة وفى عام ١٢٥٦ أضفى هيرمان الألمانى Hermann the German بريق ابن رشد اللاتينى على كتاب الشعر Poetics لأرسطو. ومن أهم النقاط التى آثارها المؤلف الإسبانى العربى أن الشعر هو أحد أوجه المنطق، وبلاغته تتأتى من تحريك الخيال بغرض أخلاقى تمامًا. وكان الشعر مديحًاlaudatio أو عتابًا vituperatio يعلم الفضيلة ويزجر عن الرذيلة. وكانت التراجيديا تطلق على الأمر الأول لأنها تصور الناس فى حال أفضل مما هم عليه، بينما كانت الكوميديا تطلق على الحالة الثانية. وكانت كلتاهما تنتفع بالصور الخيالية التى تصور الحقائق لتحرك مشاعر المشاهدين "وهو ما يذكرنا بما قاله إزيدور Isidore عن imago veritatis أو حتى ما قاله سيبيه Sebillet فيما بعد عن تشكيل مسرحية أخلاقية تتحدث عن عادات مألوفة. وهذه الصور تفعل فعلها لأنها يمكن تصديقها، فهى تتلاءم مع معتقدات المشاهدين أو الـ credulitas، وتطابق المواصفات النموذجية للـ consuetudo ونتذكر الآن consuetudo و fides عند إفانثيوس Evanthius وكذا information des moeurs عند سيبييه: وهو ما يشبه ما قاله ابن رشد Averroes عن قصة إبراهيم وإسحق التى وجد أنها تصلح لأن تكون إحدى المسرحيات التراجيدية".(١٧)

يرى كل من هيرمان Hermann وابن رشد Averroes أن هذا لا علاقة له بالتمثيل. لقد أصبح مشهد أرسطو consideratio على مناقشة معتقد صحيح أو لسلوك قديم أسيئ وضعه فى الشعر (ليس فى تحليله مثل مشهد أرسطو)؛ لأن هذا يضم مناقشات أو مداولات فلسفية؛ بل يعمل باستخدام شكل تمثيلى من أشكال الحديث.(١٨) إن التمثيل والصور ورسم الواقع تثير لدى المشاهدين الحزن والأسى

والخوف من فهم الفضيلة والرذيلة، والرغبة فى الأولى، إن كنا لا نفكر الآن أن هذا هو ما ذهب إليه أرسطو، فإن هذه المناقشات قد عمقت الفكرة البسيطة للتراجيديا أو المأساة، تلك الفكرة التى أخذناها عن هوراس وعلماء النحو. وفى الوقت نفسه فإن ترجمة هيرمان Hermann تتفق ووجهات نظر هوراس Horace وديوميدس Diomedes ودوناتوس Donatus. فالحقيقة أن نمط تفكيرهم الذى كان يقوم على البلاغة والأخلاق التعليمية لا شك كانت له صلة كبيرة بما اختاره هيرمان من كلمات. فقد أضاف نظرية التلقى والتمثيل التى تقوم على مفهوم الـimagines؛ وتجسيد الخيال وأن يخبر الخيال حقائق عامة ذات موطن محل واسم معروف (والعكس صحيح)، فتحرك القارئ والمستمع ويشعر بالعام ويستوعبه من خلال الخاص،[١٩] حتى المناقشات غير الدرامية كانت معتادة. لقد رأى دانتى فى التراجيديا والكوميديا نوعًا من السرد الشعرى، وردد ما قاله الكتاب نفسه: معارضات الأسلوب، الأمور المتعلقة بالكرامة، والمكانة والعواطف ومجال التحرك.[٢٠] وفى السنوات نفسها علق نيكولاس تريفت الدومنيكى the Dominican Nicholas Trevet توفى سنة (c 1334) تقريبًا على مسرحيات سنكا التراجيدية وأكد محتواها الأخلاقي وتصورها للحقيقة (نقلا عن إيزيدور Isidore) وعن كونها أشعارًا حزينة عن مآسى أناس عظام. وكانت فكرته عن التمثيل مشوشة لكن تعليقه انتشر انتشارًا واسعًا فى ربوع إيطاليا.[٢١] وكان تشوسر Chaucer أيضًا له الآراء نفسها: التراجيديا تحكى حكاية قديمة مثل تلك التى تذكرنا بها الكتب عن شخص كان يعيش فى رفاهية ويسر، ثم هوى من تلك المكانة العالية إلى وضع غريب، وانتهى نهاية بائسة The Prologue of the Monk`s Tale (lines 1973-7). وبعد مضى قرن على دانتى وتريفت Trevet، وبعيد تشوسر، بين عامى ١٤٢٠ و ١٤٤٠ وضع فيرمين لوفير Firmin le Ver الكارثوزى Carthusian الذى عاش فى سانت أونوريه أبيفيل Saint-Honoré-lès Abbeville تعريفًا للتراجيديا فى معجمه اللاتينى (مقابل الكوميديا مرة ثانية) وفقًا لما ذكره هوراس وسنكا وعلماء

النحو وهيرمان. لقد كانت "أغنية رثائية" luctuosum carmen تبدأ سعيدة وتنتهى نهاية مؤسفة. التراجيديا تتحدث عن أغلب الأشياء غير الإنسانية مثل قتل الأب (أوديب Oedipus) أو الأم (أوريستا Orestes) أو أكل الابن (تستيس Thyestes). وانتهى إلى أن كلمة تراجيديا TRAGEDICUS تعنى حزينًا أو مميتًا، وليس لهذه الكلمة مكافئ فرنسى.(٢٢) ويذكرنا ذلك الأسلوب الفظ بماثيو أوف فندوم Matthew of Vendôme، فالإشارة الأخيرة تدل على البعد النسبى للفكرة، إلا أن الفكرة بقيت كما هى، وهكذا ظلت عندما نسبها لورنز فالا Lorenzo Valla فى الوقت نفسه إلى شيشرون Cicero وكونتليان Quintilian وإلى التأثير الذى تحدثه التراجيديا دائمًا بما تحكيه من أشياء حزينة ومروعة.(٢٣)

تزامنت هذه الملاحظات مع تراجيديات لوشى Loschi وكوريه Correr التى كتبت على النهج السنكى Senecan، وكذا مع مسرحية Hiempsal التى كتبها ليوناردو داتى Leonardo Dati عام ١٤٤٢، والمسرحيات الأخلاقية والتراجيدية بالقدر نفسه، مستخدمة ليس فقط أسلوب سنكا وسالوست Sallust ولكنها استخدمت كذلك موضوعات الجهاد والخيانة والحسد والحاجة والسرقة والنهب. تلك المسرحيات تعود بنا إلى المسرحيات الأخلاقية، فصلتها بالتعاليم الأخلاقية اللاتينية، وكذا بالمزاعم حول البؤس والحزن، مهما صبغت بالصبغة المسيحية (عدا فيما كتبه داتى Dati) واضحة فى الوقت الحاضر. والحقيقة أنه بعد بضع سنين (منتصف السبعينيات من القرن الخامس عشر) (كتب لانفورتونى L'Infortuné مؤلفًا بعنوان Fleur de Réthoricque ليقارن بين المسرحيات الأخلاقية Moralitaties والمسرحيات الكوميدية Comediis، واعتمد المؤلف على التراث المكتوب فى هذا الشأن؛ فالقصة الرمزية allegory (Parabolee maniere) يجب أن تكون بليغة موجزة وواضحة (Sans superfluite actainte/ En expliquant fort la matiere) ومكتوبة بلغة رفيعة وأسلوب راق collocutions De belles De belles demonstracions/ Rethoriques

ornacions/ auctorisees / Par deues diffinicions/Affin que mieulx soient prisees). ومن المفروض أن تذم الرذيلة وتمتدح الفضيلة. كان هذا على عكس الدعاية التى تقدمها الكوميديا التى تحث الناس على التحدث والتصرف وفق مكانتهم الاجتماعية ووظائفهم وأعمارهم: فيما يتعلق بالحكايات السرية والتاريخية والرومانسية والتاريخية، ولكنها تشترك مع المسرحية الأخلاقية وتنطبق عليها كذلك.(٢٤)

لم تكن المسرحية الأخلاقية هنا مثل التراجيديا التى لم يكن اسمها قد ظهر بعد فى اللغة الفرنسية على حد قول لوفير Lever. لكنها كانت تقارن بالمسرحية الكوميدية التى عرفت تعريفات تعليمية بدءًا من هوارس وابن رشد، اعتمادًا على ما كتبه سنكا، ولقد استطاع يودوكس باديوس أسنسيوس Iodocus Badius Ascensius (خوسيه بادى Josse Bade) الذى طبع كثيرًا أن يشرح التراجيديا عن طريق الاقتباس من هوارس ودوناتس وديوميدس، وربما يكون ڤالا Valla قد نشر Poetics مؤلفه عام ١٤٩٨، لكن عندما يقول فى النص الذى نشر بعد وفاته عام ١٥٠١ الحبكة أو القصة بأنها روح الشعر، فإنه لم يوضح ما إذا كانتا هما الأهم أم أسلوب هوارس. أما ڤالا الذى سكت عن (المحاكاة) وعن التطهير catharsis فقد كتب أن هدف التراجيديا هو استرار الدموع والعويل؛ لذا فهى تسمى مفسدة الحياة (ob hoc vitae solutrix dicta)، فبينما تهدف التراجيديا إلى إضعاف الحياة نجد أن الكوميديا تسعى إلى إعادة توكيدها.(٢٥) كان هذا لدى اللاتين فى العصور الوسطى، وليس لدى الإغريق؛ نقلا عن إفانثيوس Evanthius الذى يردد ما قاله باديوس Badius. وكان لتعليق ڤالا Valla على أرسطو أثر طفيف عليه فيما يبدو. وبعد أربعين سنة، فى عام ١٥٣٦، قدم أليساندرو باتزى Alessandro Pazzi ترجمة أفضل، لكن فى عام ١٥٤٨ بدأ شرح فرنسسكو روبرتللو Francisco Robortello المسمى In librum Aristotelis De arte poetica explicationes يحل محل كتاب أرسطو فى مجال النقد، إضافة لا إحلالا. وظلت الآراء الرومانية وآراء ابن رشد أساسية؛ لأن نهجها التعليمى كان يتفق مع

الاهتمام التعليمى للمذهب الإنسانى بالبلاغة المدنية والأخلاقية؛ لأنهم كانوا دائمًا أو على مدى قرون طويلة جزءًا لا يتجزأ من فكرة التراجيديا، وبسبب السنوات العديدة التى كان فيها دعاة المذهب الإنسانى يدرسون حجية أرسطو فى مجالات أخرى من مجالات المعرفة. لقد فعلوا ذلك أيضًا لأن سنكا اللاتينى كان متاحًا فى طبعات عديدة اعتبارًا من عام ١٤٨٤. كان الكتَّاب، على الرغم من ذلك، يجدون التراجيديات الإغريقية فى الوقت نفسه، وكان لهذا الاكتشاف قوة دفع مباشرة وأثر فعال على الممارسة الفعلية (وعلى النظرية كذلك).

طبعت أعمال سوفوكليس أولدس Sophocles Aldus اليونانية عام ١٥٠٢، ويوريبيدس Euripides (دون إلكترا Electra) عام ١٥٠٣، وأسخيلوس (دون شويفورو Choephoroe) عام ١٥١٨. ونشر إيرازموسErasmus ترجمة لاتينية لمسرحية Iphigenia in Aulis ومسرحية Hecuba ليوريبيدس Euripides عام ١٥٠٦. ومنذ ذلك التاريخ راحت الترجمات إلى اللاتينية واللغات الدارجة تظهر متسارعة، وظهرت معظم الترجمات إلى اللغات الدارجة فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن السادس عشر، رغم أنها ضمت القليل من أعمال أسخليوس. وفى عام ١٥١٥ استخدم جيوفان جورجيو تريسينو Giovan Giorgio Trissino الاثنين الآخرين كنماذج لمؤلفه Sofonisba، فجعل التراجيديا تقوم على موضوع الحب، وراعى وحدة الزمن ووحدة الحدث، كما راعى الكتابة بـ versi sciolti (الشعر المرسل) الذى بدأ طبيعيًا فى الحوار التراجيدى الإيطالى. واستخدم التقسيمات اليونانية والكورس، لكن لما كان للمسرحية التراجيدية مقدمة وأربعة مشاهد فإنها كانت فى الحقيقة تشتمل على خمسة مشاهد. ورغم شهرة المسرحية وتكرار طباعتها فإنها لم تمثل على المسرح قبل عام ١٥٦٢، رغم تمثيلها بالفرنسية أمام كاترين دى ميدتش Catherine de' Medici وهنرى الثانى Henri II عامى ١٥٥٤ و١٥٥٦. وحوالى عام ١٥١٥ كتب جيوفانى روسيلاى Giovanni Rucellai مسرحية Rosmunda معتمدًا على مسرحية أنتيجون

Antigone، وطبعت عام ١٥٢٥. وقد مهد هذا الاكتشاف الجديد للأعمال الإغريقية وإعادة كتابتها الطريق لباتزى Pazzi (الذى كان نفسه من كبار مترجمى سوفوكليس Sophocles ويوريبيدس Euripides إلى اللغة اللاتينية واللغة الإيطالية) وكذا لروبرتللو Robortello. وفى أماكن أخرى كان الاهتمام بكتابة المسرحيات التراجيدية قويًا أيضًا. فللكثيرين الذين ذكرنا يمكن إضافة المجموعة الأولى من التراجيديات التى أصدرها فاسكو ديازتانكو Vasco Díaz Tanco فى إسبانيا عام ١٥٠٢، وكما هى الحال فى بلدان كثيرة كان صبغ التراجيديا بالصبغة الكلاسية فى إسبانيا منذ أوائل القرن السادس عشر.

تم تأليف الدراما الإسبانية وكتابتها عن طريق الـ conversos فقط تقريبًا،[٢٦] وكانت التراجيديا توليدية فى أنها ابتدعت طرائق جديدة للتفكير والعمل (من خلال التغيرات اللغوية والبلاغية والنهج التعليمى والجدال الدينى والسياسى والأخلاقى). إذن فالدور المحورى لهذه المجموعة الهامشية جدير بالملاحظة، وكان هذا الأمر ملحوظًا لدى الإصلاحيين فى سويسرا وحذت البلاد الواطئة حذوها. ولم تكن مصادفة أن يؤكد لوثر Luther (فى أحد أحاديثه) الدور التعليمى المهم للمسرح. وبعد ذلك وفى القرن نفسه أضاف فيليب ميلانكتون Philip Melanchthon أنه بعد الكتاب المقدس يجب أن تكون المسرحيات التراجيدية كتاب الصلوات المدرسى للأطفال.[٢٧] وطبق يوهانز شيترم Johannes Sturm هذا الرأى فى أكاديمية ستراسبورج. وجعل الجزويت فى جميع أنحاء أوروبا التراجيديا (والكوميديا) أداة مهمة من الأدوات التعليمية: تمشيًا مع البديهيات النمطية لهوراس وشيشرون وابن رشد من باب التسجيل،[٢٨] وكان الإصلاحيون فى الشمال والـ Conversos فى إسبانيا قد وجدوا قبل ذلك أن التراجيديا تناسب تطلعات الرواية. وربما يكون دافع كهذا هو الذى أبعد الإيطاليين عن تراجيديات سنكا الشهيرة تجاه كتّاب إغريق غير معروفين وإعادة كتابة الشكل الأخلاقى، مستخدمين الحكايات من مصادر جديدة، مع الإبقاء على القصص

الرمزية والأشكال المألوفة للشعر والخلط القديم بين الأساليب. ولم تختلف القضايا كثيرًا حتى لو أن مسرحية مثل Sosanna التى كتبها Sacco كانت تعالج موضوع اللاهوت الأخلاقى أكثر من المسرحيات السياسية لكتَّاب الشمال. وكما كان دو بيلاى Du Bellay مقررًا أن يفعل، شجع المنظرون الإيطاليون التراجيديا كوسيلة لتجديد اللغة الدارجة (مثلما فعل هوراس فى Ars poetica). وقد حول الكتَّاب السويسريون والألمان والهولنديون والإسبان والفرنسيون مادة مسرحياتهم من لغة واحدة إلى لغة أخرى. وذكر الجميع أن التراجيديا هى أفضل السبل لإعطاء لغاتهم قوة اللغتين اليونانية واللاتينية من حيث الدلالة والأسلوب. كما أن القصائد الافتتاحية التى قدمها عدد من أتباع المذهب الإنسانى إلى روبيير جارنييه Robert Garnier (أعظم كتَّاب التراجيديا الفرنسيين) يثنون عليه لجعله اللغة الفرنسية مساوية للغات القديمة. ولقد أصر توماس هايوود Thomas Heywood على أن اللغة الإنجليزية قد أصبحت من "أفضل اللغات وأجودها إنشاءً". وكانت التراجيديات فى الغالب تتناول اللغة وجهدها فى التعبير عن الفهم الجديد للعالم والعلاقات الإنسانية.(٢٩) ولقد استطاعوا بالطريقة نفسها أن يلجوا إلى حقائق أخلاقية وسياسية جديدة.

كانت تراجيديات سنكا تفسر النهج التعليمى لهوراس من الناحية السياسية والأخلاقية، وكان الإرشاد حول الرذيلة والفضيلة يتم من خلال المقولات sententiae التى يكتبونها وبديهياتهم، ومن خلال الإحساس بالبؤس الذى كانوا يمثلونه. إن فائدة التراجيديا تكمن فى تعبيرها عن أشخاص يمكن ربط شخصياتهم وأفعالهم بتجارب المتفرجين فى الحياة وفى الأقوال المأثورة الأخلاقية والسياسية (التى كثيرًا ما ذكرتها الطبعات)، وكان من بين العبارات المألوفة فى عصر النهضة أن التراجيديا تعلم الأمراء والقضاة. ولقد امتدح مؤلف Gorboduc الذى وضعه نورتون Norton وساكفيل Sackville (١٥٦١) لتصويره مناورات أشخاص قساة القلوب طائشين، وللغته المنمقة وأسلوبه الحكيم: فهو ملىء بالخطب الرنانة والعبارات المحكمة، يصل

إلى ذروة ما وصل إليه سنكا Seneca، ويمتلئ بالأخلاقيات المرموقة التى يعلمها الناس بشكل مبهج، وهكذا يصل إلى غاية الشعر Poesie.(٣٠) وقد حذر الكاتب نفسه الملكة إليزابث من النتائج الخطيرة لعدم حسمها لمسألة الخلافة على الوسن الإنجليزى (من خلال أسطورة طيبة) كتعليق على السلوك الأخلاقى. أما أغرب الأعمال وأشملها عن الدور المدنى للتراجيديا وأكثرها إمتاعًا فهو مؤلف Discorso، الذى وضعه جياسون دينوريس Giason Denores عام ١٥٨٦، ويخلص إلى أن التراجيديا (مثل الكوميديا والملحمة) تهدف إلى تحقيق نفع سياسى utilità فقد بدأ كغيره بالقول بأن التراجيديا وباقى الأنواع الأدبية تكتب للنفع العام الذى يجب أن توجه إليه جميع فنون الإنسان وعلومه الذى يعيش بأسلوب متمدين فى المدن (accostumatamente).(٣١)

اتفق تلميذ أكبر كتَّاب التراجيديا الرومان، جيوفام باتستا جيرالدى سنتيو من فرارا Giovambattista Giraldi Cintio of Ferrara، الذى ظهر فى منتصف القرن، مع أستاذه على أن الهدف الرئيسى للتراجيديا هو استقاء الدروس من المحاكاة الجريئة واللائقة للطبقة الملكية، والأعمال العامة، مع تبيان كيف أن العقل يستطيع أن يهزم الرذيلة. وبشكل أكثر عمومية، كتب فى عام ١٥٤٣ أن "التراجيديا، سواء أكانت نهايتها سعيدة أو حزينة، وتبعث على الشفقة والفزع، فإنها تطهر العقل من الرذيلة وتقوده إلى عادات فاضلة ['gl' induce a buoni costumi'].(٣٢) والشفقة والخوف والتعجب (تأثير ثالث أضيف بعد قليل، لاسيما من قبل روبرتللو Robortello ثم انتشرت بعد ذلك) التى شعر بها المتفرجون كان لها الهدف التعليمى نفسه بالنسبة لسنتيو Cintio وأغلب كتَّاب منتصف القرن، وقد يرى المرء فى هذه الـ buoni costumi مؤلف consuetudo لهيرمان Hermann ومؤلف mœurs لسيبييه Sebillet (وغيرها كثير)، حتى مؤلف accostumatamente لدينوريس Denores: قراءة ابن رشد Averroist لشخصية ethos أرسطو. وكان تطهير سنتيو Cintio، الذى هو catharsis أرسطو، أمرًا جديدًا.

أضاف إدخال "التطهير" إلى المناقشات النظرية بعدًا جديدًا، فقد أصبح المشاهد جزءًا لا يتجزأ من وسيلة التراجيديا، وليس مجرد متلق لرسائلها؛ فقد كانت تراجيديات سنكا، مثلها مثل المسرحيات الأخلاقية، تقنع بالحيل البلاغية والمجاز: فقد كان الشاعر خطيبًا [كثيرًا ما كان يسمى هكذا]. وحتى لدى ابن رشد فإن الشاعر يرسم الصور كى يجعل متلقيها يفهمون أنها تناسب المعتقدات المعروفة والعقلانية. وقد جعل التطهير بتفسيراته المختلفة رد الفعل العاطفى والنفسى للمشاهد أحد عناصر تكوين التراجيديا وقيام الدراما بوظيفتها. وهكذا أصبحت أساسية فى فكرة المحاكاة الدرامية نفسها. والحقيقة أن إنكار جولياس سيزار سكالنجر Julius Caesar Scaliger الواضح لجدوى فكرة التطهير عام ١٥٦١ ['praeterea katharsis vox neutiquam cuivis materiae servit': إضافة إلى ذلك كلمة التطهير katharsis لا تخدم هذا الأمر بأى شكل من الأشكال"] يمكن أن تؤكد كدليل مضاد. بالنسبة لسكالنجر Scaliger، على الرغم من الإشارة المستمرة لأرسطو فقد كان لديه زعم معروف: إن أساس [sita] الشعر هو المحكاة [imitation] لكن فقط كوسيلة للتعليم بشكل شيق [docendi cum delectatione] فالشاعر يعلم قبل كل شىء، ولا يسلى، كما ظن البعض."(٣٣)

لم يكن سهلا تقبل فكرة التطهير catharsis، كما يقول سكالنجر Scaliger صراحة، فقد أشركت المشاهد بشكل عميق فى "المحاكاة" التى يحققها التمثيل. وقد أصر سكالنجر أن المسرح وشعره، مثل البلاغة، غايتهما الإقناع. وكانت المحاكاة هى وسيلة الدراما. فهى تحث على المعرفة Scientia، التى تم تعريفها "بصدق وبساطة" كعادة العقل [habitus animi] التى تبنى بشكل نهائى على فكرة ضرورة أو فضفاضة (1.i: p.2a). إن الـ habitus تتصل اتصالا وثيقًا بالأفكار القديمة المتعلقة بالمعتقد (credulitas أو fides)، وتتناسب مع إصرار سكالنجر Scaliger على النهج التعليمى بسبب التراث أو من أرسطو. وقد سادت هذه الروح "تعريفه" اللاحق

للتراجيديا الذى كانت تدور موضوعاتها حول: ما هو عظيم وما هو بغيض، أوامر الملوك، المذابح، اليأس، الانتحار شنقًا، النفى، التنكل، قتل الآباء، زنا المحارم، الحرائق، المعارك، سمل العيون، البكاء، الانتحاب، العويل، والجنائز، والرثاء، والألحان الجنائزية. والحدث مهم بقدر ما يوضح ويعلم "الشخصية"، affectus، مرة ثانية هنا، وليست غير مشابهة " لعادة العقل" (pp.144b:III.xcvi;348a:VII.I.iii). فى عام ١٥٧٠ حارب لودفيكو كاستلفترو هذه المزاعم بطريقة منهجية تقريبًا: كان هدف التراجيديا هو التسلية والإمتاع [رغم أنها صفات لا نهاية لها]، وكانت الشخصية تتكشف فقط عن طريق مركزية الحدث، وكان التطهير catharsis ذا أهمية كبيرة.

كانت التفسيرات كثيرة، ومن بين أقدم التفسيرات ما ذكره أنطونيو سيباستيانو منتورنو Antonio Sebastiano Minturno فى مؤلفه De poeta الذى وضعه عام ١٥٥٩، فبعد استخدام أرسطو لهذه الكلمة فى موضع آخر فهم التطهير catharsis على أنه مشابه للتطهير الطبى، وذكر أنه بهذه العواطف العنيفة كالشفقة والخوف ترفض التراجيديا هذه وكل ما عاداها: الطموح والشهوة والغضب والجشع والفخر والثورة والرغبة الجامحة.[٣٤] مثلما ذكر بييروفتوري فى مؤلفه Commentarii عن الشعر Poetics رأى كاستلفترو Castelevetro أن التطهير catharsis هو رد أرسطو على "أستاذه أفلاطون"؛ فالشفقة والخوف ليسا مرفوضين – ولا العواطف الأخرى بالتأكيد– لكن التجربة المتكررة تسلحنا ضد نقاط الضعف التى تمثلها هذه العواطف. ولم يعد القلق بشأنها يجعل "الجبان شهمًا، ولا الهياب شجاعًا، ولا الرحيم قاسيًا". وفيما يتعلق بالشخصية فهى تعمل بمحاكاة المتفرج، وبالنسبة للأحداث (الحدث) فهى تعمل جزئيًا بالتخلص من الخوف من الأشياء التى نراها كى لا تؤثر فينا، وجزئيًا عن طريق الحد المتكرر من القلق.[٣٥]

بقى هذان المفهومان على القدر نفسه من التأثير؛ ففى عام ١٥٨٦ عرض لورنزو جياكومينى Lorenzo Giacomini وجهة نظر منتورنو Minturno حول التطهير التراجيدى للأكاديمية الأدبية Accademia degli Alterati: "تعاطف مؤثر يسبب العاطفة التى يتم تمثيلها لتستثير العاطفة نفسها لدى المتفرج". ويرى دينوريس Denores أن التراجيديا تهدف إلى تطهير [المتفرجين] من خلال الإمتاع والتسلية من أهم عواطف النفس [affetti dell'animo] وتوجيهها إلى حياة كريمة، وتقليد الفضلاء من الناس والاحتفاظ بالخير العام [alla conservazion delle buone republiche].(٣٦) وهنا عبّر دينوريس Denores عن قلقه بشأن الفائدة المدنية لرؤية منتورنو Minturno للتطهير، مضيفًا فكرة كاستلفيترو Castelvetro القائلة بأن الحد من العواطف يتيح المجال للعقل كى يسود. وقد اقترح السير فليب سيدنى Sir Philip Sidney فكرة مماثلة مؤداها أن التراجيديا بإثارتها لتأثيرات الإعجاب Admiration والمواساة Comiseration تعلم تقلب الأمور فى هذه الدنيا، وحدود السلطة. وإذا نحينا الخوف جانبًا نجد أن سيدنى رأى أن التراجيديا تحيى بعض العواطف لغايات أخلاقية وسياسية عن طريق تهدئة عواطف أخرى، مثلما فعل دينوريس Denores.(٣٧)

بحلول عام ١٦١١ ذكر دانييل هسيوس Daniel Heinsius معلقًا على كاستلفيترو Castelvetro، ومسترجعًا النزاع بين أرسطو وأفلاطون ومستوعبًا التشابه الطبى، أن هدف التطهير هو تخفيف العواطف من خلال تحقيق الهدف المعلن لإفساح المجال لحكم العقل.(٣٨)

جسد هذا الرأى سنوات من النقاش الرواقى الذى رأيناه من قبل لدى كاستلفترو Castelvetro ودينوريس Denores وسيدنى Sidney. وقد اتبع مارتن أوبتز Martin Opitz، أبو الشعر الألمانى، هذا الرأى عام ١٦٢٥ فى مقدمة ترجمته لمسرحية Trojan women التى كتبها سنكا Sencca: من "مشاهدة المعاناة والشر نتعلم الثبات

ورباطة الجأش [Beständigkeit] ونتحمل المحن بشكل عقلانى".[٣٩] ومع نهاية القرن اندمج هذان التفسيران، ولأن "التطهير" كان جزءًا واضحًا من التراث التعليمى فقد أدخل فى الوظيفة الحقيقية للتراجيديا نظرية عواطف المتفرجين وانفعالاتهم وحالاتهم المزاجية، ووظيفة الأحداث التى قد يتوقع المرء أن تقع عندما تغيرت بشكل ما.

يفسر هذا مناقشات أخرى كثيرة حول إنشاء التراجيديات وكتابتها، عندما تحدث كاستلفترو Castelvetro لصالح أرسطو ضد سكاليجر Scaliger: أن القصة التى هى "تمثيل الأفعال الإنسانية" هى أساس التراجيديا، و"ترسم بالضرورة لنفسها شخصية وفكرًا"، كأن يسعى نحو شىء جديد نسبيًا حول الشخصية.

أولا، تتكشف "رذائل البشر وفضائلهم" من خلال الأعمال التى تسبب وحدها، pace سكاليجر Scaliger، "الارتداد من السعادة إلى الشقاء". إذن فالقصة هى غاية التراجيديا، والشخصية المناسبة لها، وليس العكس. كذلك تتضح الصفات الأخلاقية للبطل من خلال القصة، وليس هذه الصفات فقط هى التى تحرك مشاعر المتفرجين، بل إن عكس الأحوال والاعتراف يفعلان الشىء نفسه.[٤٠] فالشخصية والحدث شيئان متلازمان، وكما يقول سكالنجر إن الأمر لا يتعلق بالسبب والنتيجة.

ثانيًا، إن "نتاج" العمل الممثل يجب أن يظهر على خشبة المسرح؛ كى يؤثر فى المتفرجين.

فى فقرة شهيرة من مسرحية هاملت يُعلم الأمير الممثلين كيف يمثلون: "ليكون الحدث ملائمًا للكلمة، والكلمة ملائمة للحدث"، "اظهروا كأنكم مرآة تعكس ما يجرى فى الطبيعة"، وطبعًا لا تثرثروا مثل هؤلاء الممثلين الذين نراهم "يختالون ويجأرون حتى إننى ظننت أن أحد عمال اليومية هو الذى علم هؤلاء الرجال، ولم يعلمهم جيدًا، فقلدوا البشر بطريقة جد بغيضة" (III.ii)، لم يكن على الممثلين أن يكونوا نسخًا للشخصيات التى يمثلونها؛ فالتمثيل الجيد يعنى الاستغراق فى الحدث وليس التبختر.

ولقد أكد هاملت أن "العاطفة" يعبر عنها من خلال الكلمات والإشارات "باعتدال يعطيها سلاسة"، ويجب ألا تعوق مجريات الأحداث. وقد لايقول هاملت أبدًا ما يتم عرضه على خشبة المسرح، لكن كثيرين آخرين يمكن أن يفعلوا ذلك. فى عام ١٦٣١ كتب جان أوجييه دى جومبو Jean Ogier de Gombauld أن المؤلفين الذين قصروا وقت الحدث على اثنتى عشرة ساعة – وكان أول من طالب بذلك كاستلفترو – لم يفكروا مليًا فى تمثيل حدث وقع فى الماضى؛ ليمثلوه كما لو كان حاضرًا، وكأن شخصياتهم هرقلا Hercules أو ثراسوس Thrasos أو Amintas حقيقيًا. والشىء الماضى هو مجرد شىء؛ فالكاتب يجب أن يأتى به إلى الوقت الحاضر ويجعل منه حقيقة واقعة وشخصيات حقيقية.(٤١)

فى عام ١٦٥٦ أوضح الأب دوبيناك d'Aubignac معنى هذا؛ "أعرف جيدًا أن المسرح نوع من الوهم، لكن المتفرجين يجب أن يخدعوا بتلك الطريقة بحيث لايتخيلون أنفسهم يفعلون ذلك، على الرغم من أنهم قد يعرفون. فبينما تخدعهم يجب ألا تعرف عقولهم [esprit] ذلك؛ فقط عندما يفكرون فيها". فى عام ١٦٧٤ أضاف رينيه رابين René Rapin أن التراجيديا تكون "مقبولة" عندما يصبح المتفرج حساسًا لكل ما يراه ['qu'on luy représente]، عندما يدخل كل الأحاسيس والمشاعر المختلفة للممثلين، عندما يكون مهتمًا ['qu'il s'intéresse dans'] بمغامراتهم، عندما يخشى ويأمل، عندما يحزن ويفرح معهم.(٤٢) وبحلول النصف الثانى من القرن السابع عشر كانت تلك المزاعم كليشيهات فى إنجلترا بقدر ما هى فى فرنسا. وما طلبوه كان التطابق النفسى مع المتفرج وتقمص شخصيته – وليس شخصية الممثل. وبهذا يصبح الممثل مرآة عاكسة، مرآة هاملت، يمثل للمتفرجين تلك الأفعال التى يشعرون بها ويتحركون لها، لكنها لا تشعر بمشاعر البطل المنتقم، المغامر الجرىء، أو الرجل الحكيم، أو الطبيعة الأخلاقية لكل منهم. وذلك مثلما انتقد كاستلفترو Castelvetro

سكاليجر Scaliger على "الهذرمة".(٤٣) فقد حركتها بدلا من ذلك الطبيعة العامة للعاطفة والأخلاق المستمدة من الحدث.

وما يتوفر لدينا حينئذ هو قدر أقل من "التأثيرات" [affectus] التى تخص فردًا واحدًا أكثر من التقاليد والأخلاق والتعود costumi، moeurs، consuetudines التى يشترك فيها الجميع. إن الشخصية التى تدمج المشاهد نفسه معها تجسد خصائص مألوفة، وهذا يفسر الإقلال من قيمة سنكا Seneca. لقد كتب روجر أشام Roger Ascham أنه فى التراجيديات يتفوق الإغريق أمثال: سوفوكليس Sophocles ويوريبيدس Euripides على سنكا، وفى اللاتينية، خاصة فى oikonomia et Decoro، على الرغم من أن فن الإلقاء لدى سنكا وشعره كانا جديرين بالثناء فى زمانه.(٤٤) فقد كان التنظيم الصحيح واللائق للموضوع يهم أكثر من بدء الحوار أو الأقوال المأثورة. وفيما بعد ذكر المنظرون أن الكلمات قد تعوق الحدث والاندماج مع المشاهدين. وفى عام ١٦٩٢ اتهم توماس رايمى Thomas Rymer شكسبير بأنه كثيرًا ما عطل الحدث بالكلمات، وباللغة الثقيلة تقل المتعة، والتى كان من الأفضل أن يغنينا عنها، حفاظًا على الحدث.(٤٥) وفى السبعينيات من القرن السابع عشر لم يكن نيكولاس بوالو Nicolas Boileau والباقون يقولون غير ذلك.

جاء ذلك الاندماج وتذويب العواطف من النقاش حول التطهير catharsis ونتائجه، وفى هذا السعى ظهرت طلبات أخرى جديدة (وأحيانًا قديمة)، وعلى الرغم من أنها تتعلق "بالشخصية" كان أحدها ذا أهمية خاصة، ألا وهو hamartia لأرسطو؛ فلأن التطهير كان أخلاقى كان طبيعيًا أن تعنى hamartia فشلا أخلاقيًا يتحمل البطل مسؤوليته. ومن بين الأمثلة على ذلك الشخصيات التى تتسم بالزهو المفرط مثل تمبولين Tamburlaine وفاوست Faustus، وعدم الحسم لدى هاملت، والعاطفة الجارفة لدى أنطونيو، وطموح قيصر كلها تنصب فى هذا القالب. كانت تلك النقيصة الأخلاقية تعمم صفات أخلاقية معينة، لكنها كذلك أدت إلى إضفاء

الصبغة النفسية على الشخصية محاكاة لقدرة المتفرج على المطابقة بين الشخوص أو التقمص مع شخص يتزايد إدراكه للشبه بينه وبين نفسه.

لم تكن اللغة المنمقة والتصنع العوائق الوحيدة، فقد ظن كثيرون أن الكورس يعوق الحدث، وأن وجوده كان سببًا فى جدال كبير. وقد دافعوا عنه على أساس أنه عبر عن القضايا الأخلاقية أوضح تعبير، وأن موسيقاه كانت تخلق تأثيرات عاطفية معينة لدى المستمع.[٤٦] ومع هذا كانت التراجيديا تدفع الكورس الكوميدى تدريجيًا إلى النسيان، وللسبب نفسه كان الكورس يشتت انتباه المتفرج بعيدًا عن الحدث، وبالمثل دافع كاستلفترو Castelvetro عن تلك الوحدات الثلاث التى رأينا لا تاى La Taille يشير إليها بعد عامين. وعلى غرار أرسطو كتب أن القصة يجب أن تكون متكاملة (pp.73-80) ولها حجم معين (pp.80-7). وهذا الحجم يعنى أنها يجب أن تقتصر على اثنتى عشرة ساعة؛ لأن هذا يدخل بسهولة إلى ذاكرة المتفرج.(p.33) فهو يجب أن يعالج حدثًا واحدًا (pp.84,242) كما يجب، كما يضيف كاستلفترو، أن يحدث فى مكان واحد: فالتراجيديا ليست محصورة فى مدينة أو قرية أو مجال... إلخ واحد، بل فى أى منها بقدر ما تستطيع عين شخص واحد رؤيته (p.242)، ولعل كتَّابًا آخرين ممن جاءوا بعد ذلك يقولون إن هذه الحدود قد تجنبت جعل ذاكرة المتفرج وخياله تعوقان التقمص العاطفى.

لهذا السبب يرى كثيرون ممن جاءوا بعد ذلك أن الزمان والمكان يجب أن يوافقا زمان التمثيل ومكانه على المسرح. وعلى الرغم من أن التراجيديا الفرنسية والإيطالية قد ذهبت فى هذا المجال إلى أبعد من التراجيديا الإنجليزية أو الهولندية أو الإسبانية، فإن تلك المطالبات كانت تظهر بشكل متزايد. ربما لا يكون بيير كورنى Pierre Corneille قد راعى هذه التعليمات دائمًا، لكنه فعل ذلك فى المطارحات الثلاث التى كتبها عام ١٦٦٠: مخبرًا كيف التزم بها أو لماذا تجاهلها. وعلى العكس من ذلك أنكر لوبى دى فيجا Lope de Vega (١٦٠٩) صاحب هذه القيود (عدا

وحدة الحدث). والحقيقة أن النظام الأخلاقى الذى تقدم حتى فى التراجيديا الإنجليزية (بنهاية القرن السابع عشر) لم يقبل قط فى التراجيديا الإسبانية التى صور أبطالها غموض الأفعال البشرية وتناقض الجهل والمعرفة، الأمر الذى جعل المسرح الإسبانى مسرحًا مختلفًا يعارض اندماج المتفرجين.[٤٧]

فى الوقت الذى لم تستخدم التراجيديا الإسبانية وحدة الحدث لتحقيق الغاية نفسها، فإنها رغم ذلك أكدت على أهميتها، وقد ذكر سنتيو Cintio أن التشويق يجعل التراجيديا أكثر تحريكًا للمشاعر؛ لأنه اعتبر أن مركزية الحدث هى القوة الدافعة للتطهير. وهكذا رأى أن القصص غير المعروفة جيدًا وحتى الخيالية "أكثر إمتاعًا وأقوى تأثيرًا" من القصص المعروفة. فقد كانت مؤثرة فى تأكيد أن المتفرجين ظلوا مشوقين بين الخوف والشفقة حتى النهاية. ولا يجب أن يعتمد التشويق على إرباك المشاهد، بل على كتابة الحبكة بشكل ماهر: فيرى المشاهد نفسه مقودًا حتى النهاية، لكنه يبقى شاكًا مرتابًا نتيجة لذلك.[٤٨] وثمة سبب آخر لتأكيد وحدة الحدث هو سبب تكرار الكثيرين لقائمة المحن والبلايا التراجيدية التى كتبها سكاليجر Scaliger وتتسم بالمحاكاة الساخرة. وفى أخريات القرن السادس عشر ظهر كتَّاب للمسرح فى إنجلترا من أمثال: جون نورث بروك John Northbrooke وستيفن جوسن Stephen Gosson، وفيليب ستبس Philip Stubbes وتوماس ناش Thomas Nashe، وفيما بعد ويليام برين William Prynne (Histriomastrix 1633) على الشاكلة نفسها. وربما كان الأشهر (أو الأسوأ سمعة لأولئك الذين يرونه ساذجًا) هو أوبتز Optiz الذى يرى أن التراجيديا تعالج رغبات الأمراء (willen) والقتل واليأس وقتل الأبناء وقتل الآباء والحرق وزنا المحارم والحروب والثورات والولولة والصراخ والتنهدات وما شاكلها. وكرر قائمة سكاليجر Scaliger. قد سعى وولتر بنجامين Walter Benjamin إلى "إصلاح" رؤية Optiz بقوله إنه كان يؤسس الـ" المسرحية الحزينة" Trauerspiel مقابل المأساة Tragödie.[٤٩] ولا يمكن الدفاع عن Optiz تاريخيًا (إن لم يكن فلسفيًا): فقد رددت

قائمته المعيارية المزاعم الشائعة عن أهمية الحدث التراجيدى للجميع ("الحزن" أيضًا كانت له مكانته الشائعة).

باستثناء إسبانيا من العدل أن نقول إن كل هذا كان موجودًا على الأقل من الناحية النظرية خلال العقدين الأولين من القرن السابع عشر؛ ففى جميع أنحاء أوروبا كانت المسرحيات التراجيدية تكتب وفقًا لها: كانت إنجلترا وفرنسا الأغزر إنتاجًا، لكن هولندا لم تكن أبعد كثيرًا (خاصة مع خوست فان دن فوندل Joost van den Vondel)، بينما كانت إيطاليا وألمانيا، وحتى كريت وبولندا والسويد وأماكن أخرى كانت لها نشاط أقل أو أكثر. وأصبحت إسبانيا متميزة بشكل آخر: ففى منتصف القرن كان جميع مؤلفى التراجيديا قد ماتوا أو توقفوا عن الكتابة فيما عدا كالدرون Calderón– الحقيقة أن هذا الأمر ينطبق على أغلب كتّابها الصغار.

من هذه التطورات، مع تركيزها على الاتساق النفسى، والمسؤولية الأخلاقية، والواجب السياسى، والتركيز والتوافق الدرامى، أوجد كتّاب العقود الأولى من القرن السابع عشر تراجيديا تبين الثقة فى القوة والسلطة البشرية الخالية من أسلافهم أتباع المذهب الإنسانى، حتى عندما استخدموا الموضوعات نفسها، وقد ميز هذا التغيير إحساس جديد بالرسم النفسى للشخصيات والمسئولية الفردية والتركيز الجديد على العلاقات بين أولئك الأفراد. وكانت أهمية اللغة فى حد ذاتها قد خفضت تمامًا، وأصبحت الاهتمامات السياسية للتراجيديا داخلية بالنسبة للدراما (قد نقول إنها إغريقية Grecian وليس سنيكية Senecan) بدلا من عنصر الدور الاجتماعى الأكبر للتراجيديا، كما كان عندما كان التفكير المقتضب هو الشكل الرئيسى المتبع. إذن فالتراجيديا أصبحت الآن "تعلم" عن طريق الاندماج العاطفى.

زعم نقاد وكتّاب مثل: دمينيك بوهور Dominique Bouhours وبوالو Boileau ورابين Rapin ورايمر Rymer وجون دينس John Dennis الاعتقاد بأن هذه النتائج

يمكن تحقيقها من خلال "قواعد أرسطو"، تلك التى لم تكن سوى الطبيعة والإحساس الجيد المختزل فى طريقة ما. بيد أن جون درايدن John Dryden لا يزال يقدم تعريفًا يجمع بين رأى هوراس ودوناتوس Donatus للتراجيديا فيقول إنها "صورة صادقة وحية للطبيعة البشرية تمثل عواطفها ودعابتها وتبدل الحظ الذى تتعرض له؛ من أجل تحقيق المتعة والتعليم للجنس البشرى.(٥٠) وقد يعاد ابتداع شكسبير وفقًا لقواعد العقل، لكن دريدن يردد تمييز سيبييه Sebillet بين الصيغ القديمة والتقاليد الحديثة، والذى اختلف مع Cintio فى تعديله لقواعد أرسطو'regole' إلى مراعاة عادات أوقاتنا المعاصرة costumi de' tempi nostri: يجب أن تتبع التراجيديا القواعد القديمة، وتلك الأشياء التى استثناها الدين وعادات الدول وعبارات اللغة... إلخ فى البيئة الفوقية.(٥١) كان أرسطو اختزالا للمناقشات التى جرت. فقد خاطبت هذه العبارة الحداثة فى التراث، وقد شهد القرن السابع عشر تغيرًا فى المجال الاجتماعى السياسى أكثر منه فى المجالين النقدى والنظرى. وكانت الأعمال الأدبية ترتبط بشكل مختلف بالحكم والسلطة. كما ظهرت وتطورت موضوعات نظرية جديدة وأهداف أخلاقية ونقدية، ومزاعم سياسية وأكدت نفسها طوال القرن، لكنها بقيت حقيقية فى جوهرها بالنسبة للمناقشات النظرية التى تمت فى القرن السابق.

الهوامش

1- Lazare de Baïf, *Tragedie de Sophocles, intitulee, Electra . . . traduicte . . . en rythme françoyse* [?1529] (Paris: Etienne Rosset, 1537). All translations are the author's, unless otherwise indicated.

2- Thomas Sebillet, *Art poétique françoys* (1548), ed. F. GaiCe (Paris: Cornély, 1910),pp. 161–2.

3- Joachim du Bellay, *La deFence et illustration de la langue françoyse*, ed. H. Chamard (Paris: Didier, 1970), pp. 125–6.

4- [Barthélemy Aneau], *Le Quintil Horatian sur la defence & illustration de la langue Françoyse* . . . [Following Sebillet], *Art poétique françoys* (1555; reprint Geneva: Slatkine, 1972), sig. 106*v*. Jacques Peletier du Mans, *L'art poëtique* (1555; reprint Geneva: Slatkine,1971), p. 71.

5- Jean de La Taille, 'De l'art de la tragédie', in *Saül le furieux; la famine, ou les Gabéonites:tragédies*, ed. E. Forsyth (Paris: Didier, 1968), pp. 4, 8.

6- Hugo Albert Rennert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega* (1909; reprint New York: Dover, 1963), p. 23.

7- Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español* (Barcelona: Planeta, 1973), pp. 97–104. The play had thirty-two speaking parts.

8- Margaret Alexiou, 'Reappropriating Greek sacrifice: *homo necans* or *ándropos thusiáxon*?'*Journal of modern Greek studies* 8 (1990), 97–123.

9- Plays on the harrowing of hell, with its archetypal theme of Good vs. Evil, were popular from at least the thirteenth century across Europe: see the important introduction by Irena R. Makaryk (trans. and ed.), *About the harrowing of hell (Slovo o zbureniu pekla): a seventeenth-century Ukrainian play in its European context* (Ottawa: Dovehouse, 1989), pp. 97–142.

10- Spanish terms are confusing. For most of the sixteenth century *autos* meant biblical, legendary, or martyrological dramas. *Farsas* designated plays on

moral-allegorical subjects (and farces). It may be that later *comedias divinas* perhaps came from the first, *autos* from the last: Rennert, *Spanish stage*, p. 7, n. 2; Hermenegildo, *Tragedia*, pp. 129–30. In Poland, Jan Jurkowski published a mixed morality in 1604, *A tragedy of the Polish Scilurus*. Thomas Heywood still thought 'Tragedy, History, . . . Morall' wholly entangled: *An apology for actors* (London: Nicholas Okes, 1612), sig. f4*r*. As late as 1634 a German morality, *Tragoedia von Tugenden und Lastern*, was performed in Copenhagen for Christian IV's celebration of his son's wedding.

11- Gustave Lanson, 'L'idée de la tragédie en France avant Jodelle', *RHL* 11, 4 (Oct.–Dec. 1904), p. 547.

12-Edwin W. Robbins, *Dramatic characterization in printed commentaries on Terence 1473–1600* (Urbana: University of Illinois Press, 1951), p. 7.

13- Aelius Donatus, 'De tragoedia et comoedia', in *Publii Terentii Carthaginiensis Afri Comoediae sex . . .* , ed. J. A. Giles (London: Jacobi Bohn, 1807), pp. xvii–xviii (Evanthius). The text was a composite by Evanthius (also fourth-century) and Donatus, but thought wholly the latter's until the seventeenth century.

14- Donatus, 'De tragoedia et comoedia', p. xix (also Evanthius).

15- *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, ed. W. M. Lindsay, 2 vols. (1911; reprint Oxford: Clarendon Press, 1989), Bks. viii.vii.5–6; xviii.xlv–xlvi.

16- Matthew of Vendôme, *Ars versificatoria*, in E. Faral, *Les arts poétiques du xiie et du xiiie siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge* (1924; reprint Paris: Champion, 1962), pp. 107–93, here, p. 153; GeoCrey of Vinsauf, *Documentum*

sive de modo et arte dictandi et versificandi (Instruction in the method and art of speaking and versifying), trans. and intro. R. P. Parr (Milwaukee: Marquette University Press, 1968), p. 88.

17- These are from the first part of Hermann's widely known text, matching Aristotle's first six chapters, 1447a–1450b: A. J. Minnis and A. B. Scott, with

D. Wallace (ed.), *Medieval literary theory and criticism* c.*1100*–c.*1375: The commentary tradition* (Oxford: Clarendon Press, 1988), pp. 289–96. The Abraham example matches Aristotle's praise of *Cresphontes*, *Iphigenia*, and *Helle* in 1454a (ch. 14).

18- Minnis and Scott (ed.), *Medieval literary theory*, p. 296.

19- *A midsummer night's dream* (v.i.5–17) is used, like Sebillet and *Abraham* plays, to signal that these concepts and arguments will be absorbed by later ideas of literary and dramatic representation, production, and reception. (Aristotle's *plot* also depicted universal action in particular representation.)

20- Dante Alighieri, 'Epistle to Can Grande della Scala: extract', in Minnis and Scott (ed.), *Medieval literary theory*, pp. 458–69, here, p. 459, The *De vulgari eloquentia* (2.4.7) expressed the same view.

21- Nicholas Trevet, 'Commentary on Seneca's tragedies: extracts', in Minnis and Scott (ed.), *Medieval literary theory*, pp. 340–60, here, pp. 342, 344, 346. The last citation is from Antonio Stäuble, 'L'idea della tragedia nell'umanismo', in *La rinascita della tragedia nell' Italia dell'umanismo. Atti del IV convegno di studio Viterbo Giugno 1979* (Viterbo: Sorbini, 1980), p. 53, who examines Trevet's views and Mussato's similar ones in his *Vita di Seneca*, pp. 48–54.

22- Latin text in Lanson, 'L'idée de la tragédie', p. 542, n. 2.

23- Lorenzo Valla, *In errores Antonii Raudensis adnotationes* (1444), quoted by Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol. i, p. 86.

24- L'Infortuné, *Le jardin de plaisance et fleur de rethorique*, ed. E. Droz and A. Piaget, 2 vols. (Paris: Firmin-Didot, 1910; Champion, 1925), vol. i [facsimile of *c.* 1501 edition],sig. cii*r*–*v*.

25- E. N. Tigerstedt, 'Observations on the reception of the Aristotelian *Poetics* in the West', *Studies in the Renaissance* 15 (New York: Renaissance Society of America, 1968), pp. 17–19.

26- Hermenegildo, *Tragedia*, p. 19.

27- A German *Hecuba* was played in the Wittenberg circle as early as 1525. Melanchthon lectured on Euripides. In the same group, Vitus Winsemius made a full Latin Sophocles (Frankfurt, 1546; 2nd edn 1549): Richard Alewyn, *Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie: Analyse der 'Antigone' Übersetzung des Martin Opitz* (1926; reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962), p. 9. Neogeorgus did another Latin Sophocles in 1558.

28- The most famous Jesuit tragedy was Jacob Bidermann's *Cenodoxus*, first played in Augsburg in 1602. A sort of Faustian Everyman, Cenodoxus finally admits his just damnation. By the mid-1500s use of theatre was written into the statutes of some English schools.

29- Timothy J. Reiss, *Tragedy and truth* (New Haven: Yale University Press, 1990), pp. 2–5, 40–77, and *passim*. Heywood's comment is in *Apology*, sig. f3*r*.

30- Sir Philip Sidney, *The defence of poesie* (1595), in *Prose works*, ed. A. Feuillerat, 4 vols. (1912; reprint Cambridge: Cambridge University Press, 1968), vol. iii, p. 38. The play was 'defectuous in the circumstaunces', since 'faultie in both place and time' – so unfit as a model.

31- Giason Denores, *Discorso intorno a . . . la comedia, la tragedia et il poema eroico . . .*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, 4 vols. (Bari: Laterza, 1970–4), vol. iii, pp. 418, 375. Writing his 'Reden van de waerdicheyt der poesie' ['Lecture on the value of poetry'] in Holland in 1510–15, Pieter Corneliszoon Hooft argued not only poetry's general utility ('to found cities, to create laws'), but its particular role of fighting for freedom from tyranny during the Dutch Revolt: Maria A. Schenkeveld, *Dutch literature in the age of Rembrandt: themes and ideas* (Amsterdam: J. Benjamins, 1991), pp. 57–8, 69.

32- Giovambattista Giraldi Cintio, 'Discorso over lettera . . . intorno al comporre delle comedie e delle tragedie . . .', in *Scritti critici*, ed. C. G. Crocetti (Milan: Marzorati, 1973), p. 176. Cintio argued later that invented plot and happy end were best, no doubt because while his bloody Senecan *Orbecche* of 1541 had

success and influence, the 1543 *Didone* and *Cleopatra* did not. His next six tragedies were all *di lieto fin*.

33- Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem*, facs. edn, intro. A. Buck (Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann Holzboog, 1987), pp. 12a (i.vi), 1b (i.i).

34- Weinberg, *A history of literary criticism*, vol. ii, p. 739.

35- Lodovico Castelvetro, *On the art of poetry: an abridged translation of 'Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta'*, ed. and trans. A. Bongiorno (Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1984), pp. 55–7.

36- Lorenzo Giacomini. *De la purgazione de la tragedia*, in Weinberg (ed.), *Trattati di poetica*, vol. iii, pp. 347–71. See esp. pp. 354–5; Denores, *Discorso*, vol. iii, p. 411.

37- Sidney, *Defence*, vol. iii, p. 23. In *Compendio della poesia tragicomica* (Venice: G. B. Ciotti, 1601), Battista Guarini argued alike.

38- Daniel Heinsius, *On plot in tragedy*, trans. P. R. Sellin and J. J. McManmon, ed. P. R. Sellin (Northridge: San Fernando Valley State College, 1971), pp. 11–14.

39- Alewyn, *Vorbarocker Klassizismus*, pp. 6–8.

40- Castelvetro, *Art of poetry*, pp. 58–9, 64–72.

41- Jean Ogier de Gombauld, *L'Amaranthe, pastorale* (Paris: François Pomeray, Anthoine de Sommaville, & André Soubron, 1631), Préface.

42- François Hédelin, abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, ed. P. Martino (Algiers: Carbonel; Paris: Champion, 1927), p. 210; René Rapin, *Réflexions sur la poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (Paris: F. Muguet, 1674), p. 19.

43- Castelvetro, *Art of poetry*, p. 67.

44- Roger Ascham, *The scholemaster* (1570), in *The English works*, ed. W. A. Wright (Cambridge: Cambridge University Press, 1904), p. 276. The work was written *c.* 1563. The Greeks had always countered Seneca. Their spread is emphasized by Jan Kochanowski's

(1530–84) vernacular Euripidean *Dismissal of the Greek envoys*, played before Stefan Batory at Jazdów near Warsaw in 1578. *Oedipus tyrannus* inaugurated Andrea Palladio's Teatro Olimpico in 1585.

45- Thomas Rymer, 'A short view of tragedy', in *The critical works*, ed. C. A. Zimansky (New Haven: Yale University Press, 1956), p. 86.

46- See, for example, Giovanni Bardi, 'Discourse addressed to Giulio Caccini, called the Roman, on ancient music and good singing', in *The Florentine camerata: documentary studies and translations*, ed. Claude V. Palisca (New Haven: Yale University Press, 1989), p. 109.

47-Alice Craven, 'Staging consciousness: baroque characterization and the case of Calderón', unpublished Ph.D. thesis, New York University (1992).

48- Cintio, 'Discorso', pp. 178, 184.

49- Martin Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey*, in *Aristarchus sive De contemptu linguae teutonicae und Buch von der deutschen Poeterey*, ed. G. Witkowski (Leipzig: Veit, 1888), pp. 119–207, here, p. 154 (from ch. 5); Walter Benjamin, *The origin of German tragic drama*, trans. J. Osborne (London: NLB, 1977), p. 62.

50- The quotation is from Dennis's *Impartial critick* (1693). A general appraisal is in Timothy J. Reiss, *The meaning of literature* (Ithaca: Cornell University Press, 1992), pp. 161–9 and C. The Dryden quotation is from his 1668 *Essay of dramatic poesy*, in his *Selected criticism*, ed. J. Kinsley and G. Parfitt (Oxford: Clarendon Press, 1970), p. 25.

51- For this 'invention' of Shakespeare, see Reiss, *Meaning*, esp. pp. 238–9, 247–62, and *Tragedy and truth*, pp. 204–18, 292–7. For the rest: Cintio, 'Lettera sulla tragedia [1543]', in Weinberg (ed.), *Trattati di poetica*, vol. i, pp. 469–86, here, p. 485; Dryden, *The grounds of criticism in tragedy* (1679), in *Selected criticism*, p. 165.

(٢٣)

الأنواع المسرحية فى العصر الإليزابيثى والنظرية الأدبية

جورج ك. هانتر

لا يمكن وضع الدراما فى العصر الإليزابيثى فى بؤرة الاهتمام من خلال كتابات النقد الأدبى فى عصر النهضة، فقد كان النقد الأدبى فى تلك الفترة مرتبطًا بالمشروع الإنسانى الداعى لاستعادة النقد الكلاسى الأدبى والثقافى (الذى كان يعد أحد جوانب النظام الاجتماعى الذى أظهر قوته عن طريق السيطرة على العالم المعروف وترك اللاتينية كوسيلة طبيعية لكل حديث جاد)، وقد كانت الدراما الدارجة التى كتبها شكسبير ورفاقه مشروعًا تجاريًا براجماتيًا لا يعتمد على ثوابت السلطة، بل على رغبة المتفرجين المعاصرين غير المتجانسين فى الاستمتاع بما يشاهدون، إضافة إلى ذلك فإن ذوق البلاط الإليزابيثى (غير بلاط أمراء إيطاليا) لم يتناقض مع ذوق عامة الناس الذين يجدون المتعة والتسلية فى المسارح الشعبية، الأمر الذى يجعل من الممكن التحدث عن ذوق غير متجانس فى الدراما الإنجليزية لا يعتمد على ثوابت السلطة، بل على رغبة المتفرجين المعاصرين غير المتجانسين فى الدراما الإنجليزية كنقيض لنظريات القارة الأوروبية. كان هناك بالتأكيد أرستقراطيون يتفقون مع مطالب النقد الأدبى المعاصر الذين سعوا إلى العودة بالدراما إلى الشكل الكلاسى الصارم (مثل فولك جريفل Fulke Greville.[١]، والسير وليم ألكسندر [٢] والیزابیث كارى[٣] Lady Elizabeth Cary وكونتسه بمبروك [٤] Countess of Pembroke،

لكن أهداف هؤلاء الناس لم تشر إلى التمثيل لأن ذلك – كما يقول جريفل Greville– "قد يعني أنك تكتب نيابة عنهم ضد العديد من الكتَّاب العظماء السابقين"(٥). وفي الجامعات لم يكن الطلاب يمثلون الكوميديات اللاتينية فقط،بل كانوا يكتبون محاكاة قريبة لها (مع تعديلها عن طريق التجديدات الموجودة في المسرحيات الإيطالية خاصة تلكالتي ضخمت أدوار النساء).(٦)

كانت تلك ملاذات متخصصة ومحمية، ففي المجال الشعبي، مثلما في البلاط الإليزابيثي، كانت المسرحيات في منافسة مع مباريات المبارزة والعروض الأكروباتية، والألعاب النارية وإطلاق الكلاب على دب حبيس، واستطاعت أن تبقى في تنافس لأن المؤلفين اختاروا، عند معالجتهم للقصص، أن يؤكدوا اللحظات المنفصلة للمفاجأة والتعجب والعاطفة والإثارة أكثر من سرد مجرى الأحداث التي تؤكدها النظرية النقدية. وفي ذلك السياق كان المفترض أن تكون الحداثة والتنوع هما أهم صفتين كان على كتَّاب الدراما أن يوظفوهما.

كان الاهتمام الرئيسي للنقد الأدبي المحلي في إنجلترا في هذه الفترة منصبًا على الوضع الأخلاقي للأدب.(٧) فهل يمكن القول بأن الأدب قد حسَّن فضيلة أولئك الذين تأثروا به؟ ومن بين جميع الأنواع الأدبية كانت الدراما الممثلة الأصعب في الدفاع عنها بهذه العبارات؛ لأن التمثيل نفسه كان يتعرض لاعتراضات دينية، لكن التمثيل التجاري كان يظن أنه يشجع أسوأ التصرفات من أسوأ الطبقات في البلاد. ويعرف جون مارستون John Marston في مسرحيته المليئة بالأبهة الفارغة والمسماة Histriomastix، والتي ربما كتبت لتصوير الهرج العاصف داخل البلاط، واصفًا هؤلاء بأنهم متفرجون ذوو جلد سميك. ويتحدث عن المؤلفين باعتبارهم الذين يتلقون التصفيق وينتفخون من الخيلاء والكبرياء، ويملأون خشبة المسرح اختيالا وكبرًا، ألقت بهم الجذوات العفنة للنكات السخيفة؛ حيث تخدم الأسطر السوقية المعاني السوقية.(٨) إن التناقض الصارخ بين الدراما الكلاسية (مثل التي كتبها جريفل Greville) والتي

صممت لتجعل القراء يفكرون، والدراما الممثلة التى تهدف إلى زيادة الإثارة تخفى مع ذلك حقيقة أن كتَّاب الدراما الشعبية تعلموا ممارسة إحدى الفنون أو (techne) والذى يرتبط أحيانًا بالمناظرات والنظريات الشائعة فى الأكاديميات الإيطالية،[٩] وكانت المدارس الأولية تضمن دراسة مسرحيات تيرنس Terence، وكانت التعليقات التى جمعها المعلمون على مدار القرن الماضى قد خلقت وزنًا إضافيًا للتعليقات النقدية مع وجود منتشر فى الثقافة.[١٠] إن تعريف دوناتوس Donatus للكوميديا (أو تعريف شيشرونCicero كما كان يقال عادة) كـ(محاكاة للحياة وانعكاس للحياة اليومية وصورة للحقيقة)imitatio vitae ,speculum consuetudinis ,imago veritatis، يبدو أنها كانت معروفة لكل شخص متعلم ولعبت بلا شك دورًا فى إغراء الذوق الوطنى بالمغامرات الرومانسية والفروسية (مع الأدوات المعتادة للسحرة والأديرة، والغابات التى لا يمكن دخولها، وبنت الملك المتخفية). كان هذا أسلوبًا لم يهتم كثيرًا بالتناقض بين التراجيديا والكوميديا، وعالج مسرح الذخائر فى بداية الأمر حتى الموضوعات الكلاسية بهذا الأسلوب، وقد قدم بعض الفصول الإضافية مثل: كوميديا مأساوية عن آبيوس Apius وفيرجينيا Virginia التى يظهر فيها مثالا نادرًا على الفضيلة والعفاف (١٥٦٤)[١١] أو تراجيديا مأساوية تختلط مع المرح المبهج، وتتحدث عن حياة قمبيز Cambyses ملك فارس (١٥٦١)[١٢] وتقدم قصصًا تراجيدية؛ التراجيديا تعنى (سقوط الأمراء) تنتهى بوجهة نظر أخلاقية شاملة دون إعطاء المتفرجين أى إحساس بالرؤية الموحدة التى يؤكدها ذلك النوع الأدبى، وتنتمى هذه المسرحيات بالطبع، إلى الأيام الأولى للدراما الإنجليزية، فمع تأسيس شركات دائمة ومسارح محددة الغرض ظهر الوعى بأن العناوين النوعية تدل على هياكل منفصلة عن المعانى.

إن قبول هذه الفكرة (حتى إن الطبعة الأولى لشكسبير قد قدمت مسرحياته على أنها كوميديا، مسرحية تاريخية، تراجيديا) كان له أثر مستمر على تطور الدراما الشعبية، لكن كأداة تعليمية أكثر منها قانون استبعاد، وقد استخدمت عدة مسرحيات

من عقد التسعينيات فى هذا القرن فكرة النوع الأدبى لإبراز استبداد وجهة النظر التى يطرحها مؤلفو المسرحيات. وهكذا تبدأ مسرحية A warning for fair women [١٣] غير معلومة المؤلف بمشهد تمهيدى تتنازع فيه الكوميديا والتاريخ والتراجيديا على تملك خشبة المسرح، وتثير مادة المسرحية سؤالا أساسيًا لأن المسرحيةالتى تروى محددة وحقيقية، ومن ثم فهى (تاريخية) وتعرض شخصيات من الطبقة الدنيا والسلوك المعتاد (ومن ثم فهى كوميديا) لكنها تعرض عاطفة قوية وأفعالا عنيفة (كالقتل)، ومن ثم فهى (تراجيديا)، والفرق بين هذه الأنواع الثلاثة لا يظهر كفرق فى الشكل بل فى التركيز البلاغى؛ فالتراجيديا (من يفوز بالسلطة ليسيطر على خشبة المسرح) يجب أن تحتوى على عواطف تحرك الروح وتجعل القلب يجيش ويخفق داخل الصدر، وتطلب منا أن نعد المسرحيات الكوميدية (والتاريخية) تافهة وطفولية) مكتوبة فقط ليكون لها آثر سطحى بسبب ما بها من قلة لياقة واحتشام وعدم منطقية أحداثها، وتتيح من خلال محاكاة الحياة وانعكاس للعادات اليومية وصور الحقيقة لهذه العبارات أن يكون لها إشارة اجتماعية مباشرة إلى الحياة اليومية للمتفرجين. إذن فاللغة الراقية المفعمة بالمعاناة (pathos) والتى ترتبط بالبطل تعزله وتمنع عاطفته أى سلطة تعميمية. إن مسرحية A warning for fair women تعد حالة متطرفة، لكن وضع العواطف المأساوية العفيفة بين الواقعية المخففة لشبكة من العلاقات الشخصية يعد أمرًا شائعًا بالقدر الكافى فى الذخائر المسرحية. ويعد هاملت هو أشهر الأبطال على الإطلاق، إذ يمكن استخدامه لتوضيح هذه الفكرة؛ فالعنصر المأساوى المثير للشفقة pathos فى مناجاته يعزله عن العالم الخارجى (الأكثر واقعية)، بمعنى أنه أقرب إلى الحياة؛ وعلى عكس أى بطل كلاسى أو نيوكلاسى نجد أن هاملت وهو فى طريقه إلى موعده مع الموت يدخل إلى هذا العالم ويداعب حافرى القبور ويغيظ أوزريك Osric. إن المأساة جزء من العمل التعليمى الذى يبقى على مزاعم العذاب الفردى ومن العمل الأكثر جدية (spoudaioteros) الذى تتحيه الذاكرة جانبًا دائمًا،

والذى يعنى أنالحياة الواقعية تتكون من الاعتيادية. إن الخلط بين الملوك والمهرجين (كما يقول سيدنى)[١٤] يعده النقاد مجرد خروج عن العرف؛ لأنه لكى يكون للأدب هدف أخلاقى اجتماعى يجب أن تضمن اللياقة بقاء كل شخصية فى قالبها الاجتماعى الثابت، لكن على الرغم من أن مسرحية هاملت تبدأ بتقديم الملوك فى صورة ملكية، والسفراء كسفراء، والمستشارين وهم يقدمون المشورة والآباء وهم يسدون النصيحة، فإن المسرحية تتخلص باستمرار من هذه الأمور الجامدة المتعلقة باللياقة. كذلك فإن مسرحية الملك لير يجب أن يحكم عليها كمسرحية لا تحترم حدود اللياقة؛ لأن جنون الملك، على العكس الملك لدى أجاكس Ajax أو هيراكلس Heracles أو بنتيوس Pentheus، يحيله إلى شخص أحمق وسط جماعة من الحمقى، حتى إن جدته العجوز يجب أن تنفصل عن زخارفه الاجتماعية أو الدينية، ويعاد وضعها كعمق للمصدر الداخلى الذى يحمله خلال عالم عشوائى ومفكك، مع أنه ما زال ملكًا من شعر رأسه حتى أخمص قدميه، ويمكن للأبطال الإغريق والرومان – أمثال Medea, Hercules Furens, Oedipus, Pentheus,Thyestes– الذين يعانون من تدمير العوالم التى ظنوا أنهم يسيطرون عليها يمكن أن يلقوا باللائمة على الآلهة أو التاريخ الأسطورى لما حدث لهم من نكبات، ويحدد وجود هذه القوى معنى ما حدث، لكن التركيز النفسى للدراما الإليزابيثية يتركنا مع الطبيعة البشرية كمصدر وحيد للقوة، الأمر الذى يؤدى إلى عدد من النتائج. إن عدد الممثلين المحدود فى التراجيديا الكلاسية لا يمكن أن يقدم عددًا متنوعًا من الضغوط البشرية التى ينبغى على البطل الإليزابيثى أن يستجيب لها وعددًا من المحن التى تتطلب طبيعته أن يواجهها، كما أن وحدة الزمان ووحدة المكان التى تعطى هذه الأولوية يمكن أن تعد مجرد عقبات فى طريق تحقيق رؤية تراجيدية تجعل البعد الداخلى للتجربة فيها، والتى تعد علامات خارجية على الاستمرار والتماسك، أمورًا غير ذات أهمية.

كانت النماذج التى وجدها النقاد فى الكوميديا الرومانية والإيطالية سببًا فى عدد من المشكلات الرسمية أقل من تلك التى كانت تمثلها التراجيديا الكلاسية لكتَّاب المسرح الإنجليز، ولكن تلك النماذج نفسها واجهت حراس المجتمع بصعوبات أخلاقية فى ذلك الوقت. ويبدو أن الكوميديا يمكن الدفاع عنها كنوع من مضادات السموم التى (تبين) قذارة الشر، كأداة للوصول إلى جمال الفضيلة (كما يقول سيدنى).[١٥] ويخبرنا سيدنى كذلك أن الكوميديا تبين الأخطاء المشتركة فى حياتنا والتى يمثلها المؤلف بطريقة غاية فى التهكم والاستهجان،[١٦] حتى تصبح الكوميديا والهجاء وجهين لعملة واحدة. إن المادة المتكررة للكوميديا والتى هى عاطفة الحب الممزقة اجتماعيًا وما يرتبط بها من أفعال تفزع النقاد، فهى تهاجم لأنها تحبذ تلقائية الشباب على حكمة الكبار، وتعطى امتيازًا للسوء خلال الخدم (يرى روجر أشام Roger Ascham أن المرء سيجد فى كل مسرحية كوميدية تقريبًا شابًا مستهترًا مبذرًا يدخل الرواية عن طريق الغواية الحاذقة لأحد الخدم الفاسقين)[١٧]. لقد صمم الكاتب المسرحى Christian Terence لنظار المدارس أتباع المذهب الإنسانى كيف يتعاملون مع هذه الصعوبة؛ للحفاظ على تميز الشكل الكوميدى السياسى مع إحلال مثال الابن العاق Prodigal Son محل مغامرات الحب التى يقوم بها المراهقون adulescens الرومان،[١٨] بيد أن فهم البنية الدرامية التى حصلنا عليها يمكن أن يكون مقصورًا على القصص الروائية ذات الطابع الأخلاقى. كما أن النموذج الرسمى للاستهلال protasis والصعب epitasis والتأزم السابق للذروة catastasis (إضافة سكاليجر Scaliger) والكارثة قد استمدت شعبيتها من قدرتها على الجمع بين ما هو أكثر تعقيدًا بكثير والأفعال المتنوعة التى كان متفرجو العصر الإليزابيثى يرغبون فى رؤيتها بشكل واضح فى مسرحيات تتضمن مجموعات مميزة ومتداخلة؛ حيث تنوعت الآراء الأخلاقية كأدوار اجتماعية. ومن الجدير بالملاحظة أنه عندما أضفى كتَّاب المسرح الصبغة المحلية على المسرحيات الكوميدية ذات الأسلوب الكلاسى كانوا يميلون إلى

جعلها ثنائية الحبكة، فعندما قلد جونسون Jonson بلاوتوس Plautus فى مسرحية The case is altered (أو عندما حاكى شكسبير أريوستو Ariosto فى The taming of the shrew عرض كلاهما قصة واحدة فى ضوء ما كتبه شخص آخر، وهذه المنطقة المضادة لأنماط السلوك (الترويض مقابل التودد) يتيح أمام كل قصة مجموعة متنوعة من الأحكام البديلة، ولم يكن هذا سوى إحدى الطرائق التى سمح من خلالها بالشخصية أن تتحرر من الحبكة الدرامية باختيارها فى مسرحية مثل Love's labour's lost، على سبيل المثال ترى شخصيات تتنقل بين البدائل وتصبح إنسانية بشكل حر من خلال عملية الاختيار (العملية التى يتضح من خلالها الشخصية ethos كما يقول أرسطو)،(١٩) وتتيح إعادة صياغة الخداع كتطور سيكولوجى للقصة أن تتحرك خلال مراحلها النيوكلاسية دون وجود معالجة خارجية تحد من هذا الأمر.

وجد المسرح الإليزابيثى (فى البلاط وكذا فى المدينة) أن الكوميديا تروق لأنصاره أكثر من التراجيديا، لكن التراجيديا كانت، كما هى الحال فى كل العصور، النوع الأدبى الأكثر تأثيرًا؛ فبالنسبة للنقاد كانت حقيقة أن أرسطو قد عالج هذا النوع الأدبى السبب الرئيسى للاهتمام به، وأتاح الغموض الموجود فى كتاب الشعر Poetics للتأويلات والتأويلات المضادة أن تكثر فى كل مكان ووجد التعليق الأرسطى الذى وجده الإنجليز الأنسب لأولوياتهم هو الذى يميز بين التراجيديا والكوميديا من حيث الأفعال النبيلة (spoudaios) والحقيرة (phaulos)،(٢٠) وهذه التعبيرات تحتمل تأويلات لا نهائية، لها مدلول اجتماعى، فقد كانت لدى معلقى عصر النهضة شكوك قليلة، وكانت الفكرة القائلة بأن التراجيديا فصلتها الفجوة بين الحكام والمحكومين من الافتراضات السائدة، لكن الوضع الدينى والسياسى فى إنجلترا خلال تلك الفترة أعطى القضية لونًا خاصًا. وكان للملك هنرى الثامن دعاته البروتسانتيون الذين استخدموا الدراما لتشويه صورة العقيدة الرومانية الكاثوليكية، كما أن الدراما الديمقراطية أيام

الحكم الإليزابيثى كثيرًا ما اجتنبت نحو المسائل ذات الحساسية السياسية (على الرغم من الرقابة)، ولم يعد سقوط الأمراء الذى ورثته التراجيديا الإنجليزية من قصص هذا العالم الفانى الحقير contemptus mundi فى العصور الوسطى مجرد تمثيل للخط الاحتياطى أو حتى عواقب العواطف الخاصة للحكام (كما هى الحال فى تراجيديا البلاط الإيطالى المعاصرة) بل آثر أن يكون عرضة للحكم السياسى.

إن السبب الواضح الذى يقدمه سيدنى للثناء على مؤلف Gorboduc لساكفيل Sackville ونورتون Norton يتعلق بالأسلوب، كما أن وصفه للغرض منه وصف أخلاقى، بيد أننا نذكر الوصف السابق للتراجيديا السامية والمتميزة، التى تجعل الملوك يخشون أن يكونوا طغاة، وتجعل الطغاة يظهرون دعابتهم الاستبدادية،[٢١] ونضطر إلى الشك فى أن هذه المسرحية ظلت بباله؛ لأنها قدمت النصح للملكة، كذلك فإن الفكرة القائلة بأن التراجيديا تكتسب مكانتها السامية من كونها تعالج مواقف سياسية[٢٢] تتصل بلا شك بالفكرة القائلة بأنها بطبيعتها تناسب متفرجي الملوك. وفى مؤلف The Spanish tragedy الذى وضعه كيد Kyd عندما يقدم هيرونيمو Hieronimo البطل مسرحية للبلاط الإسبانى (بنية تحويل الحدث الخيالى إلى حمام دم من الكلمات) نجده مدعوًا لكتابة مسرحية كوميدية، وهو يسخر من الفكرة: "تعسًا! إن المسرحيات الكوميدية تناسب عقول العامة، لكن لنقدم عملا يصلح لفرقة ملكية أعطنى مأساة تتحدث عن الحكم فالأعمال النبيلة Tragoedia Cothurnata تناسب الملوك، فهى تحتوى على مادة وليست أمورًا عادية؛[٢٣] فالثقل والمادة لا شك تأخذنا نحو الـspoudaios (بالمعنى الجاد) لكن السياق الذى يجعل النقطة تحدد جديتها باعتبارها مرتبطة ليس فقط بمصير البطل بل بمصير المؤسسة السياسية بأكملها.

إن النظرة عن التراجيديا التى ورثها عصر النهضة عن أرسطو حتى عندما أعطيت تكوينًا أخلاقيًا أبسط وأكثر إرشادًا والذى يربطها بمؤلف Ars poetica الذى

وضعه هوارس Horace[٢٤] قد قدمت تفسيرًا سيكولوجيًا للمأساة من خلال عقيدة hamartia الغامضة، لكن كتَّاب الدراما فى العصر الإليزابيثى استطاعوا بالكاد أن يدمجوا تلك العقيدة فى الكتابات التى أرادوا كتابتها؛ فسيدنى Sidney يجعل منها نقطة سيكولوجية أكثر منها أخلاقية، بقوله إن التراجيديا تثير الإعجاب والرثاء، وتعلمنا أن هذه الدنيا متقلبة، فتجعل الملوك يخشون أن يكونوا طغاة.[٢٥] ويقترب ملتون Milton من أرسطو فى مقدمته لـ Samson agonistes لكن فقط من حيث النهاية الهادئة الخالية من العواطف التى يقود إليها الرضا الضمنى للرب. وبين هذين الاثنين اعتادت التراجيديا الإنجليزية الممثلة أن تحسم الشفقة pathos الشخصية عن طريق المصالحة السياسية؛ فالعواطف العنيفة التى تحطم الأفراد تكسر الروابط الاجتماعية التى تجمع بينها، وبعد الموت تكون الحالة التى يجب أن يعاد تشكيلها بوعد مهدئ بأوقات أفضل قادمة. ويتضح هذا الأمر فى مسرحية ماكبث Macbeth عندما يقتل الطاغية يستطيع الملك الجديد أن يعد بنظام سياسى جديد: "سوف يصبح أثريائى وأقاربى عمالا فيما بعد، أولهم على إسكتلندا، وبهذا أكرمه[٢٦] وبالمثل ينتهى Titus Andronicus ليس بالتبرير الذاتى المتحمس للبطل أو حتى معاقبة النذل، بل بالنية المطيبة للخواطر؛ لكى تنظم أمور الدولة فيما بعد حتى لا أعرضها لمثل هذه الأحداث".[٢٧]

إن انحياز الخيال الدرامى الإنجليزى نحو السياسة يمكن بلا شك أن يعد مسئولا عن اهتمام المتفرجين (ومن ثم كتَّاب الدراما)، الذى يتضح فى نوع أدبى يقف فى مكان ما بين التراجيديا والكوميديا، وتبرره عملية تختلف عن تلك التى توجد فى أى منهما، وأشير هنا إلى المسرحية التاريخية.[٢٨] وراح توماس رايمر Thomas Rymer ينتقد بشدة الدراما المأساوية فى العصر الإليزابيثى لفشلها فى الوفاء بالمتطلبات النقدية الأوروبية بقولة "إن المسرحيات التراجيدية التى ظهرت فى الآونة

الأخيرة كانت معيبة فى أنها، مثل المسرحيات التاريخية، كانت تعنى بالخواص أكثر من عنايتها بعظمة العموميات".[٢٩] وفى مواضع أخرى من دراسته النقدية نجد أنرايمر Rymer يعتمد على كتاب الشعر Poetics[٣٠]؛ إذ يرى أرسطو أنالشعر أكثر نبلا وفلسفة من التاريخ لأنه يعنى بما يفعله الرجال وليس بما ينبغى أنيفعلوه (أيًا كانت شخصياتهم).[٣١] ولا تستطيع المسرحية التاريخية أن تتطلع إلى هذا النوع من الحقيقة العامة (to katholou)، لكن المسرحية التاريخية الإنجليزية لم يكن لها هذا التطلع. ويخالف سيدنى أرسطو[٣٢] فى هذه القضية متأثرًا، على ما يبدو، بمقدمة أميوت Amyot لترجمة كتاب Lives الذى وضعه بلوتارك Plutarch، ويجعل من الفلسفة والتاريخ ضرورتين بالقدر نفسه للإعداد للشعر قائلا "ما أكثر الحكماء والشيوخ والأمراء الذين وجههم التاريخ" [٣٣] وحتى كالفن Calvin يقر الفن الذى يمثل الأشياء التى تراها العيون والقصص والأحداث.[٣٤] وأول تقدير نسمعه عن الوجود المسرحى للتاريخ الإنجليزى يشير إلى دوره كمصدر للعزة الوطنية: فميزته (كما يقول توماس ناش Thomas Nashe) أنه يعكس ما فعله أجدادنا البواسل حين قاموا من قبور النسيان، ودافعوا علانية عن أمجادهم التى خلدها الزمان[٣٥] لأنه يبدو وكأنه ينكر الفن ليؤكد الحقيقة. ليست هذه القصة كلها فمسرحيات شكسبير التاريخية التى هى الوثائق الرئيسية للماضى والحاضر، لكنها تدعو المشاهدين لرؤية أنفسهم كورثة للصراعات الممثلة على خشبة المسرح سواء فى تسلل الحكم الذى أدى إلى ظهور هيمنة تيودور Tudor أو فى النزاعات الدينية التى بررت إنشاء الكنيسة الوطنية الإليزابيثية. إلى لحظة خاصة فى الحياة الوطنية فى بلد معين بحلول عام ١٦٢٥ كان الظرف الخاص الذى حبذ وجودها قد اختفى، واختفى معه ذلك النوع الأدبى؛ ولم تكن هناك حركة أوروبية شبيهة ولا تبرير نظرى ليمنحها هوية أكبر حجمًا. فمن المحتمل أن قوة تمثيل شكسبير هى السبب الرئيسى لاستمرارنا فى اعتبار تلك المسرحيات تشغل مساحة كبيرة على خريطة هذا النوع الأدبى.

ويأخذنا النوع الآخر والجديد على المسرح الإليزابيثى فى اتجاه مختلف، فقد سمح المنظرون للتراجيكوميديا Tragicomedy [٣٦] أن يكون لها نموذج قديم فى مسرحية Amphytruo التى كتبها بلاوتوس Plautus لأن الآلهة ظهرت فى تلك المسرحية، لكن فقط لتضمين السعادة البشرية فى الحب. ولم تفعل المصادفة كثيرًا لإنقاذ سمعة أولى مسرحيات تيودور Tudor السابق ذكرها، والتى وصمها سيدنى Sidney بأنها تراجيكوميديا مهجنة تشبه المزامير والجنائز.[٣٧] وبمرور الوقت بدأ الميل الإنجليزى المتنامى لتهذيب الدراما وتحسينها يجعل بعض المشاهدين راغبين فى ذكر تعاليم الإيطاليين فى شكل جمع بين الكوميديا والتراجيديا. ولم تتمكن مسرحية Il pastor fido [٣٨] التى كتبها جورانى أنتحقق التجديد دون الدخول فى حرب نقدية، وإيجاد دفاع نظرى (Compendio della poesia tragicomica)[٣٩] بل من الواضح أن المسرحية استجابت للحاجة التى شعر بها أصحاب الأذواق المحنكين أوائل القرن السابع عشر. وظهر ذلك النوع الأدبى كما يخبرنا عنوان مؤلف جوارينى Guarini كامتداد للشعر الرعوى الذى يتعلق بالبلاط، والمحبين الرعويين السذج الأبرياء الذين يمكن رؤيتهم بسهولة كموضوع لما يسببه القدر من قهر. ولما كانت تنقصهم أى مقدرة على المقاومة البطولية، ومن ثم العمل المأساوى، فقد كان عليهم أن يعتمدوا على الاستسلام شبه المسيحى وطهارة العقل لضمان النهاية السعيدة. وقد أقنع الخلط المتقن الذى قام به جوارينى Guarini بين الشعر الرعوى والمشاعر المسيحية وتركيبة أوديب ملكًا Oedipus rex مثقفى أوروبا برؤية نسيجها الشعرى غير المخيط كتصوير لحياتهم فى ظل رقابة رقيقة من قبل الملوك الذين يتزايد استبدادهم.

لقد ظهر ذلك النوع الأدبى لأول مرة على المسرح الإنجليزى من خلال مسرحية The faithful shepherdess (١٦٠٨) التى كتبها فلتشر Fletcher ؛[٤٠] تلك المسرحية التى لعنها مشاهدوها، لكنها بقيت كأفضل المسرحيات المطبوعة، مشفوعة بمقدمة تردد ما قاله جوارينى Guarini، لكن بقاء هذا الرأى على المسرح الشعبى

الإنجليزى اعتمد على التخفيف الكبير من حدة الشكل الأصلى؛ ويمكن القول بأن مسرحية The winter`s tale التى كتبها شكسبير مسرحية تراجيكوميدية رعوية مثل Il Pastor Fido، وربما تعد بشكل من الأشكال رد فعل على مسرحية فلتشر Fletcher لكنها تستمد قوتها من الأشكال القديمة للقصيدة الغرامية، كما وجد بالفعل فى المصدر الذى أخذت عنه ألا وهو Pandosto لجرين Greene (١٥٨٨).[٤١] إنالخلط الذكى بين القصص فى مسرحية جوارينى Guarini بحيث يختلط كل من الخوف والرجاء سويًا وبشكل مستمر فتتحول إلى تتابع عرضى يتوقف ثم يبدأ من جديد يحمله خليط من الأساليب (تتبادل فيه الواقعية الأساسية والمثالية القوية) وحركة الحبكة، التى تناشد الزمن باستمرار كما تتحداه باستمرار. والمكان لا يقل عن الزمن؛ إذ يتم التعامل معه بما يمكن أن نسميه عدم اكتراث واثق، ويتطلب التحول إلى السعادة فى النهاية منا أن نستمتع ببراعة عدم احتماليتها. وقد يبدو أنشكسبير يكتب لمشاهدين لا ينتمون إلى نوع واحد، ويقدم شيئًا لكل ذوق حيث يصمم جوارينى أرقى تعبير عن الذوق المفرد.

كان بن جونسون Ben Jonson الإنجليزى الوحيد فى تلك الفترة الذى أسهم إسهامًا رئيسيًا فى مسرح النظائر كأستاذ ذى باع طويل فى النقد الكلاسى والنيوكلاسى يمكنه من تحمل التوتر بين الدورين وشروط التساهل فيما بينهما. وإذا كان مؤلفه Apology for Bartholomew fair الذى كتبه فى شكل حوار بينه وبين جون دون John Donne وقصد به أن يكون مقدمة لترجمته لكتاب Ars Poetica قد نجا من النيران، التى شبت فى مكتبته قد يكون لدينا إدراك أكبر بالجدل بين ممارسته الأدبية ومثله النقدية. ولم يبق لدينا سوى شذرات متفرقة وآراء منقولة، ومن الواضح أن جونسون لم يكن مرتاحًا لمهنة المسرح التى كانت تدر عليه دخلا، ويرثى فى مقدمته لـSejanus حقيقة أنه من غير الضرورى أو الممكن فى أيامنا هذه وبحضور هؤلاء المشاهدين أن نلتزم بالأحوال القديمة والتميز القديم للقصائد الدرامية مع الحفاظ

على المتعة الشعبية، فربما كانت الأحوال والتميز مرتبطة فى عقل جونسون Jonson بالغرض التعليمى الذى يمكن أن يوجه أرواح الرجال مثل دفةالمركب.[٤٢] وكان تقييمه لأعماله بعيدًا عن الذوق العام المسرحى بما يكفى؛ ليسمح له بالاعتقاد بأن Catiline كانت رائعته فيما يبدو لأنه استطاع أن يظهر شيشرونCicero الخطيب بطلا للحدث.

يتفق جونسون Jonson فى مقالاته النقدية مع تعاليم أرسطو الخالصة كما تصورها هاينسيوس Heinsius فى De tragoediae constitutione.[٤٣] وتسمى القصة الخرافية محاكاة للحدث الكامل والتام، تتصل أجزاؤها وتنسج سويًا بحيث لايتغير شىء فى تركيبها أو يستبعد دون إفساد الكل أو تعطيله؛ لكى تنمو حتى تصبح الخاتمة ضرورية (شريطة أن) لا تتعدى مدة يوم واحد.[٤٤] ويبدو أنه يرى أن هذا الأمر ينطبق على الكوميديا بقدر ما ينطبق على التراجيديا، ويوضح تحليل التركيبات الدرامية لجونسون (الكوميدية والتراجيدية) أنه مثل الآخرين الذين يحنون ركبهم احترامًا أمام وحدتى الزمان والمكان، يتجنب الخرق الصريح للقواعد أو عدم الوفاء بها بشكل كامل. يقول جونسون Jonson إن مسرحية Volpone تقدم كوميديا سريعة مهذبة مثلما رأى أفضل النقاد، تراعى قوانين الزمان والمكان والشخصيات؛ لكن عندما ننظر إلى التمثيل الحقيقى نرى أن القوانين متبعة ببراعة اليد أكثر من سلامة التركيب. إن تعدد المشاهد (تسعة عشر مشهدًا) وسرعة الانتقال من مكان إلى مكان، تسمح بفكرة التزامن التى قد ينكرها الذوق العام. وتتماسك أجزاء العمل بالتسلية التى تضغط الفردية المتفجرة للشخصيات وتجعل كل فرد من الممثلين يندمج فى أعمال الآخرين أكثر من التكوين الكامل المكتمل، إن تعقيد هذه التراكيب وثراءها والوصف التفصيلى المستمر وتنوع البلاغة المتعارضة يميز هذه المسرحيات كنتاج للخيال الإليزابيثى (أو قل القوطى Gothic)، مهما كانت المصطلحات النيوكلاسية التى ينبغى الدفاع عن هذه المسرحيات من خلالها.

الهوامش

1- *Poems and dramas of Fulke Greville*, ed. G. Bullough, 2 vols. (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1939).

2- William Alexander, Earl of Stirling, *The monarchic tragedies* (1604), in *The poetical works*, ed. L. E. Kastner and H. B. Charlton, 2 vols. (Manchester: Manchester University Press, 1921).

3- Lady Elizabeth Cary, *The tragedy of Mariam, the fair queen of Jewry*, ed. B. Weller and M. Ferguson (Berkeley: University of California Press, 1994).

4- Mary Herbert, Countess of Pembroke, *The tragedie of Antonie* (translated from Garnier) (London: W. Ponsonby, 1595).

5- Fulke Greville, *The life of the renowned Sir Philip Sidney*, ed. N. Smith (Oxford: Clarendon Press, 1907), p. 224.

6- See F. S. Boas, *University drama in the Tudor age* (Oxford: Clarendon Press, 1914), and Alan Nelson, *Early Cambridge theatres: college, university, and town stages, 1464–1720* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

7- See *Elizabethan critical essays*, ed. G. G. Smith, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1904).

8- *The plays of John Marston*, ed. H. H. Wood, 3 vols. (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1939), vol. iii, pp. 273–4.

9- See Joel Spingarn, *A history of literary criticism in the Renaissance* (New York: Columbia University Press, 1925) and Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961).

10- See T. W. Baldwin, *William Shakspere's small Latine and lesse Greeke* (Urbana: University of Illinois Press, 1944) and *Shakspere's five-act structure* (Urbana: University of Illinois Press, 1947).

11- *Apius and Virginia* (1559/67) ed. R. B. McKerrow (London: for Malone Society by C. Whittingham & Co., 1911).

12- Thomas Preston, *Cambyses* (1560–1), in Joseph Q. Adams, *Chief pre-Shakespearean dramas* (Boston, New York [etc.]: Houghton MiBin, 1924).

13- Anon., *A warning for fair women* (1598/9), ed. C. D. Cannon (The Hague: Mouton, 1975).

14- *An apology for poetry*, ed. G. Shepherd (Manchester: Manchester University Press, 1973), p. 135.

15- *Ibid.*, p. 117

16- *Ibid.*

17- *The schoolmaster* (1570), cited in E. K. Chambers, *The Elizabethan stage*, 4 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1923), vol. iv, p. 191.

18- Such as the *Rebelles* (1535) and *Asotus* (1537) of Macropedius, the *Acolastus* (1529) of Gnaephius, the *Studentes* (1549) of Stymmelius.

19- *Poetics* 1450.b 9C., 1454.a.15C.

20- *Poetics* 1448a.

21- *An apology for poetry*, p. 117.

22-Thomas Lodge in his *Defence of poetry, musick, and stage plays* (1579) tells us that Greek tragic writers not only dealt with 'the miserable fal of haples princes' but also that they led to 'the reuinous decay of many countryes'. *Elizabethan critical essays*, ed. G. G. Smith, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1904), vol. i, p. 80.

23- In *The works of Thomas Kyd*, ed. F. S. Boas (Oxford: Clarendon Press, 1901), iv.ii, pp. 155–60.

24- See Marvin T. Herrick, *The fusion of Horatian and Aristotelian criticism 1531–1555* (Urbana: University of Illinois Press, 1948).

25- *An apology for poetry*, pp. 117–18.

26- v.viii.62–4.

27- These final lines, omitted in the first Quarto but printed in Quartos 2 and 3 and in the Folio, are often placed in the footnotes in modern editions. But whether Shakespeare wrote them or not, the company seems to have allowed them as an entirely appropriate form of ending for the play.

28- See Irving Ribner, *The English history play in the age of Shakespeare* (New York: Barnes & Noble, 1965).

29- *The critical works of Thomas Rymer*, ed. C. A. Zimansky (New Haven: Yale University Press, 1956), pp. 22–3, 62, 182.

30- In the same period Samuel Butler spoofs this attitude in his 'Upon Critics who judge of modern plays precisely by the rules of the Ancients', speaking of those who 'Reduce all tragedy by rules of art, / Back to its antique theatre, a cart, / And make them henceforth keep the beaten roads / Of reverend Choruses and Episodes'. *Satires and miscellaneous poetry and prose*, ed. R. Lamar (Cambridge: Cambridge University Press, 1928).

31- 51b. 3C.

32- *An apology for poetry*, pp. 105–6.

33- *Ibid.*, p. 106.

34- *Institutes of the Christian religion*, i.ii.12.

35- *The works of Thomas Nashe*, ed. R. B. McKerrow, 5 vols. (Oxford: Blackwell, 1966),vol. i, p. 212.

36- See F. H. Ristine, *English tragicomedy, its origin and history* (New York: Columbia University Press, 1910), and Marvin T. Herrick, *Tragicomedy: its origin and development in Italy, France, and England* (Urbana: University of Illinois Press, 1955).

37- *An apology for poetry*, pp. 135–6.

38- Venice: G. B. Bonfadino, 1590. Colophon date is 1590; actual date appears to have been December 1589.

39- Venice: G. B. Ciotti, 1601.

40- John Fletcher, *The faithful shepherdess*, in *Elizabethan and Stuart plays*, ed.C. R. Baskervill, V. B. Heltzel, and A. H. Nethercot (New York: Henry Holt & Co.,*c.* 1934).

41- Robert Greene, *Pandosto*, in Alexander B. Grosart, *Life and complete works in prose and verse of Robert Greene*, 15 vols. (London and Aylesbury: privately printed, 1881–6).

42- Ben Jonson, *The staple of news*, Prologue for the Stage, 23–4, in *Ben Jonson*, ed.C. H. Herford and P. and E. Simpson, 11 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1925–52), vol. vi.

43- Daniel Heinsius, *De tragoediae constitutione* (1611; reprint Hildesheim and New York: Olms, 1976) and Daniel Heinsius, *On plot in tragedy*, trans. P. R. Sellin and J. J. McManmon (Northridge, CA: San Fernando State College, 1971).

44- *Timber: or discoveries*, in *Ben Jonson*, ed. Herford and Simpson, vol. viii, pp. 645, 647.

(٢٤)

تعريف الكوميديا فى القرن السابع عشر

الحس الأخلاقى والوعى المسرحى

جى. جيه. مالينسون

فى القرن السابع عشر كانت الكوميديا نوعًا أدبيًا يبحث عن هويته؛ فقد كان ارتباطها بتقاليد التسلية الشعبية وغياب المبادئ الكلاسية المترابطة سببًا فى وضعها فى مرتبة أدنى من التراجيديا أو الملحمة، وراح الكتّاب فى تلك الفترة يتحدثون عن معايير تحدد قيمتها الأدبية وترفع من شأنها، وتركز قدر كبير من النقد فى أول القرن على الشكل؛ ففى فرنسا ركز كتّاب الأدب الرعوى على قيمة الدراما الجديدة المنتظمة غير المأساوية، وفى الأدب الإيطالى كثيرًا ما ركزت المقدمات على المسائل المتعلقة بالتكوين الذى يمكن تطبيقه على كل من التراجيديا والكوميديا.(١) كما أن تعليقات بن جونسون Ben Jonson فى مؤلفه Discoveries(٢) الذى تأثر فيه بدانييل هاينسيوس Daniel Heinsius وجولياس سيزار سكاليجر Julius Caesar Scaliger تلفت الانتباه إلى الملامح المشتركة بين النوعين، وتظهر النظرة نفسها فى مؤلف Discours(٣) الذى وضعه بيير كورنى Corneille؛ حيث يطبق على الكوميديا بعض المبادئ الواردة فى كتاب الشعر لأرسطو Poetics، ويكمل التحليل النظرى لكورنى Corneille بسلسلة من القراءات النقدية (Examens) لمسرحياته الكوميدية الأولى، التى تعانى بنيتها بعض أوجه القصور أو تخضع ملامحها الكوميدية الخاصة لدراسة شكلية

صارمة. وهذه المناهج البنيوية تعنى أن الكوميديا تستحق دراسة جادة، لكنها تميز قليلا بينها وبين غيرها من الأنواع الأدبية، وغالبًا ما تكون المصطلحات غير دقيقة. وفى بداية القرن ربما كانت كلمة édiecom ستخدم للدلالة على أى نوع من المسرحيات بدءًا من المسرحية الهزلية إلى المسرحية التراجيكوميدية. وتزعم أغلب المسرحيات الكوميدية أنها تمثل الحياة كما هى، على عكس التراجيديا ذات القصص التاريخية؛ لكن يمكن أن يوجد تنوع كبير بين النصوص المكتوبة. ويعرف كورنى Corneille هذا النوع الأدبى فى مقدمته لرواية " الأرملة La veuve " (١٦٣٤)[٤] أنه انعكاس لأذواق الأعداد المتزايدة من مشاهديه المهذبين "La comédie n`est qu'un portrait de nos actions et de nos discours"، وينتج عن ذلك نص هو فى جوهره شكل رعوى من الكوميديا يقوم على المكائد الغرامية، وهو بذلك يردد إصرار جونسون Jonson على الأفعال واللغة الشائعة[٥] بين الناس، لكن الكاتب المسرحى الإنجليزى يستخدم تلك المبادئ كأساس نظرى لشكل أكبر سخرية من الكوميديا، منفصل بشكل واضح عن نموذج المسرحية الرعوية الشكسبيرية.

إن هذه الفروق العملية الواردة فى اللغة النقدية تتعلق بأوجه التباين فى الرأى حول هدف الكوميديا فى كل من إنجلترا وفرنسا. يقول البعض إن النوع الأدبى يجب أن تكون له قوة إصلاحية؛ ففى إنجلترا يعتنق جونسون Jonson وجهة نظر كلاسية قوية، تكرر الهدف نفسه "الفائدة والمتعة"،[٦] فهو يرى أن كاتب الكوميديا ناقد اجتماعى، وأن الكوميديا هى المكان الذى يتم فيه تشريح تشوه الزمان من كل جوانبه.[٧] وتتكرر هذه الآراء فيما بعد فى القرن نفسه؛ حيث يمتدح توماس شادويل Thomas Shadwell فى مقدمة The sullen lovers (١٦٧٠)[٨] بن جونسون Ben Jonson، ويرفض الذوق الأدبى الحاث على البذاءة والتجديف، وهى وجهة نظر أكدها فى مقدمته لـ The humorists (١٦٧١)؛[٩] حيث يرى أن واجب كتَّاب

الكوميديا أن يقدموا الرذيلة والحماقة فى صورة قبيحة كريهة، فيجعلون الناس يكرهونها ويحتقرونها. وفى نهاية تلك الفترة يقدم جيرمى كولير Jeremy Collier فى كتابه Short view of the Immorality and profaneness of the English stage (١٦٩٨)[١٠] دراسة نقدية أخلاقية لمسرحيات كتبها جون درادين John Dryden والسير جون فانبرو Sir John Vanbrugh وغيرهما، بيد أن ثمة آراء بديلة. وقرب نهاية القرن كان جون ليلى John Lyly قد أكد المتعة المتحققة من أعماله[١١] واضعًا هدفًا أخلاقيًا بصورة غير واضحة فى الخلفية، ويظهر هذا الاتجاه فيما بعد بين المدافعين عن الكوميديا فى عصر عودة الملكية. فيرى درادين Dryden أخلاق عصره بروح أقل سخرية من جونسون Jonson وهو يدافع فى مقدمته المهمة لمسرحيةAn evening's love (١٦٧١)[١٢] عن الحبكة أو القصة مقابل تهم الفسوق، فيضع تصورًا جديدًا للكوميديا، ولم يعد التركيز منصبًا على التحليل النقدى للدعابة، كما تظهر أمثلته فى عمل جونسون بل على الاحتفاء احتفاء مسرحيًا بالظرف وخفة الروح، فيقول إن أولى غايات الكوميديا هى الإمتاع ويليها التعليم، وهى وجهة النظر التى رددها وليم كونجريف فى مقدمته لمسرحية The way of the world(١٧٠٠)[١٣] فى قوله: "إن يمتع هذه المرة، هذا هدفه الأول ولكنه لن يلقى دروسًا على خشبة المسرح؛ خشية أن يسىء إلى أحد".

ويدور النقاش نفسه فى فرنسا؛ ففى مطلع القرن يفترض كثير من كتَّاب الدراما أو يؤكدون صراحة قيمة الكوميديا كمصدر للمتعة، ولا يوجد غرض أخلاقى فى كثير من المسرحيات الكوميدية التى تعالج موضوع الغرام أو المكائد أو سوء الفهم، والتى كتبت فى الفترة بين الثلاثينيات والأربعينيات من القرن السابع عشر، ويعد كورنى Corneille واحدًا من أبلغ المدافعين عن هذا الرأى؛ إذ عبر عنه فى مقدمته لـ La Suivante (١٦٣٧)[١٤] وفى L'illusion comique (١٦٣٩)[١٥] مجسدًا إياه فى شكل

مسرحية كوميدية تؤيد حق المسرح فى تقديم التسلية بدلا من التعاليم الأخلاقية. أما مسرحيته الكوميدية التالية Le menteur (١٦٤٤) التى تضع شخصًا كذابًا فى مركز كوميديا المكيدة فهى تثير نقاشًا نقديًا معينًا حول هذا الموضوع. فعلى الرغم من اتهام كورنى Corneille بأنه أعطى مثالا مشينًا، فإنه لن يضع مسرحيته داخل قيد أخلاقى، مصرًا على أن عالم المسرح الذى يعيشه منفصل عن تقاليده وقيمه. فى مقدمته التى كتبها فيما بعد لمسرحية Le menteur (١٦٤٨)[١٦] يقول إن المبادئ التى يجب أن نحكم بها على الكوميديا تختلف عن المبادئ البلاغية أو الأخلاقية الطهرية. فالتقييم الحالى وليس الاستقامة الأخلاقية هما الدليل على الحكم السديد، ومما يثير الدهشة أن مسرحيته الأكثر استقامة La suite du Menteur (١٦٤٥)، والتى كتبت لتهدئة ناقديه، حازت قدرًا أقل من النجاح كمسرحية: فربما فقد البطل معايبه الأخلاقية défauts، لكن ذلك استلزم التضحية بجاذبية المسرح.[١٧] ويعد هذا التمييز لحظة حاسمة فى نقد الكوميديا، وسوف يسمع هذا النقاش مرة ثانية فى إنجلترا عند نهاية القرن فى المقدمة التى كتبها روبرت Robert Wolseley لمسرحية Valentinian (١٦٨٥)[١٨]، التى كتبها روشستر Rochester والتى يدافع فيها عن سمعة مؤلفها ويؤيد النقد الجمالى وليس مجرد النقد الأخلاقى للأدب.

بدأ مع أعمال موليير النقاش حول طبيعة الكوميديا ومعايير الحكم عليها؛ ففى مقدمته لـ Précieuses ridicules[١٩] (١٦٥٩) التى كتبها مبكرًا يستخدم موليير لغة كلاسية ساخرة على غرار جونسون؛ إذ يرى أن وظيفته هى أن يسخر من المحاكاة الخاطئة vicieuses imitations لكل ما هو جديد. وفيما بعد، وعلى الرغم من ذلك، يتعرض هذا الاعتقاد التقليدى للبحث والتمحيص، وهو يمد مجال الموضوع إلى مجالات ذات حساسية خاصة. وفى مقدمته لمسرحية Tartuffe(١٦٦٩)،[٢٠] تلك المسرحية الكوميدية التى حظر عرضها لنفاقها الدينى، يرى موليير أن التهكم الذى

هو أهم أسلحة الكاتب الساخر يكون أكثر فعالية من القالب الأخلاقى الوقور، وهو بهذا يواجه ببراعة تلك الهجمات النقدية التى شنها عليه أناس مثل بيير نيكول Pierre Nicole فى مؤلفه Traité de la comedie (١٦٦٧)، الذى يفصل بين الكوميديا والقيم الأخلاقية، لكنه يتضمن كذلك مفهومًا مختلفًا للمشاهدين وعلاقة الكاتب المسرحى بالجمهور. والنقاد الذين يقولون إن الكوميديا قد تفسد المشاهدين سريعى التأثر. بيد أن موليير يرى أن المشاهدين المعاصرين لا تضللهم مسرحيته، ليس لأن لديهم معايير أخلاقية راسخة بل لأنهم يعرفون كيف يقدرون طبيعة مسرحيته الكوميدية.

إن الجدل حول التوليفة الأخلاقية للكوميديا يثير حتمًا تساؤلا آخر حول معايير الحكم على قيمتها: أهى نظرية أم مسرحية؟ وثمة توتر دام طوال هذا القرن فى كل من إنجلترا وفرنسا بين المنظرين وكتَّاب المسرح؛ فيرى موليير Critique de l'École des femmes (١٦٦٣)[٢١] أن القيمة الحقيقية للكوميديا لا تتحدد بمقدار اتباعها للقواعد، بل بتأثيرها فى المسرح L'effet qu'elle fait sur nous»، وهو ينتزع السلطة النقدية من المنظر، ويسخر منه كممارس غير ناجح، ويمنحها للكاتب المسرحى الناجح. وفى إنجلترا يفضل درادين Dryden حكم الصانع البارع على نفسه، وهى نقطة كررها فيما بعد الكتَّاب المعاصرون الذين يقاومون تأثير القواعد الكلاسية الفرنسية، وقد يدافع نقاد أمثال توماس رايمر Thomas Rymer عنهم بقوة، لكن كتَّاب المسرح أقل حماسًا، ويرى جون دنيس John Dennis فى مؤلفه A plot and no plot (١٦٩٧) [٢٢] بشكل قاطع أن "... الانتظام فى المسرحية الكوميدية لا يعنى الكثير دون انحراف". إن هذه الحساسية لأهمية الانحراف (divertissement) تظهر فى الاهتمام بالنص فى أثناء التمثيل، ويرى النقاد المعادون لهذا النوع الأدبى أن التمثيل فى المسرح يكسب المسرحية الكوميدية قيمة لا يمكن أن تقوى على البحث والتدقيق كنص أدبى.[٢٣] ويقول درايدن Dryden فى إهدائه لمسرحية The Spanish fryar (١٦٨١).[٢٤] إن التصميم الأبقى

والأرقى هو أن تمتع القارئ أكثر من المشاهد، بيد أن موليير يرى عكس ذلك، ففى مقدمته لمسرحيةPrécieusesridicules Les يأسف أن النص المطبوع لا يمكن أن يقدم الإشارات البدنية أو نبرات الصوت التى تعد جزءًا جوهريًا من المسرحية، وهذه نقطة نجدها مرة ثانية فى مقدمته لمسرحية l'amour médecin (١٦٦٦). وتثير مهارته كمقلد وممثل كوميدى مزيدًا من التحليل المسرحى لأعماله، وتؤدى إلى بحث أشمل لما يسمى كوميديا. ويقدم نيوفيلنين Neufvillenaine فى تعليقه على مسرحيته Sganarelle, ou le cocu imaginaire (١٦٦٠) [٢٥] على سبيل المثال، وصفًا تفصيليًا للمسرحية فيخلط سرد القصة بمناقشة تمثيلها على المسرح، ويحاول بوضوح تحليل الفن الذى يقدمه الممثل، وتعد تلك الكتابة مثالا مبكرًا مهمًا على المقاومة النقدية لاختزال الكوميديا إلى مجرد نوع أدبى، وفصلها عن جذورها فى المسرح.

ثمة مشكلة تتصل بالموضوع تواجه أولئك الذين يحاولون تعريف الكوميديا تتمثل فى دور الضحك، ومن ثم، جدوى التدرج لدى كاتب الكوميديا بوجه عام. ولقد واجه ليلى Lyly فى إنجلترا هذه المشكلة بالفعل، فقد سعى لإيجاد نوع مهذب من الكوميديا يقصد بها رسم ابتسامة ناعمة وليس إثارة الضحكات العالية.[٢٦] أما بعض الكتَّاب الفرنسيين فى العقود الأولى من هذا القرن فيرون أن إثارة الضحك هى التى تصف أعمالهم بالكوميديا.[٢٧] ويؤكد كورنى Corneille بفخر أن أولى مسرحياته الكوميدية Mélite نجحت فى إضحاك المشاهدين دون الالتجاء إلى الهزل، وفيما بعد يبتعد كورنى وآخرون عن هذا الرأى، ويأتى أهم تفكير نقدى مجدد لدى كورنى فى إهدائه لـ Dédicace to Don Sanche d'Aragon (١٦٥٠)،[٢٨] الذى يقول فيه إن الكوميديا تعرف أولا وقبل كل شيء من خلال طبيعة أحداثها وليس من خلال وضع شخصياتها، ويعد الضحك امتيازًا اختياريًا للذوق العام. ويعبر جونسون Jonson عن الرأى نفسه، ويحذو فى مؤلفه Discoveries حذو سيدنى وهاينسيوس Heinsius اللذين فهما ما قاله أرسطو فهمًا خاطئًا وأنكرا للضحك دورًا.

نجد لدى موليير Molière دفاعًا قويًا عن الضحك، والأهم من ذلك المفهوم غير المتدرج لذلك النوع الأدبى، وهو يسعى كغيره من كتَّاب المسرح الفرنسيين لأن يحدد مفهومًا واضحًا للكوميديا، ويرى مثل كثيرين أن المتعة المسرحية هى الهدف الرئيسى للكاتب المسرحى. لكن على عكس أغلب من سبقوه نراه يضع الضحك فى قاع رؤيته، فما كان يعد فيما سبق علامة على المكانة المتدنية للكوميديا يرى الآن على أنه يمثل تحديًا فريدًا لمهارات الكاتب المسرحى، مثلما كان فى حالة موليير وهو يسعى لتسلية المشاهدين من أهل المدينة وفى البلاط، وإثارة الضحك فى مثل هذه الظروف يتطلب تهذيبًا حاذقًا للمناهج الكوميدية التقليدية، علاوة على ذلك نجده يدافع بقوة عن المكانة المتساوية لجميع أشكال الكوميديا الشعبية، التى يستقى منها أعماله، وهو يفعل أكثر من غيره لتنويع فكرة النوع الأدبى، وينشئ بطريقة ماهرة علاقة جد وثيقة بين أنماط التعبير الكوميدى المختلفة، مشيرًا إلى أن الأساليب المعروفة فى المسرحية الهزلية يمكن أن تستخدم لتحقيق نقد بعيد المدى للشخصية أو الأخلاق الاجتماعية. وفى Critique de l'École des femmes التى كتبت دفاعًا عن المسرحية الكوميدية التى تنتقد بسبب ما بها من دعابة متدنية بلا مسوغ، يدافع عن تمثيل فرح بطله أرنولف Arnolphe بالسذاجة الجنسية لمن ينوى الزواج بها عندما سأله عما إذا كان الحمل بالأطفال يحدث من خلال الأذن، وخشية أن يصبح ديوثًا يتسلى أرنولف بهذه البراءة ويطمئن بها. ويرى موليير أن الواقعة لها تأثير كوميدى مباشر على مستوى المهارة اللغوية (un bon mot)، لكنها أيضًا تكتشف طبيعة شخصية بطلها. (une chose qui caractérise l'homme). وهذا مثال جيد على حذاقة الممارسة الكوميدية لموليير، والتى تجمع بين المتعة ونفاذ البصيرة، لكنها تعكس أيضًا ثقته النقدية وهو يكشف ويحلل ويبرر منهجه. وهذا النوع من التحليل سوف يلتقطه بعض المعلقين المتأخرين على مر حياته ويرددوه. وفى مسرحية Lettre sur le Misanthrope (١٦٦٧)[٢٩] يمتدح جان دونو دى فيزيه Jean Donneau de Visé قدرة المسرحية الكوميدية على إثارة الضحك والتفكير، وفى Épitaphe de Molière (١٦٧٣) يرى ما فيه مزيجًا فريدًا من بلاوتوس

Plautusوتيرنس Terence، ذلك الكاتبين المسرحيين اللذين طالما كانا سببًا فى انتقاد الكوميديا فى هذا الوقت وأعطيا أمثلة على ما هو سامٍ ومتدنٍ.

إن مناقشة مسرحيات منفردة على مدار القرن السابع عشر تثير الكثير من القضايا المهمة التى تتصل بطبيعة الكوميديا ومناهج تقييمها: المزاعم المتعارضة بين المناهج الأخلاقية والتلذذية لهذا النوع الأدبى والسلطات المتعارضة للكاتب؛ للتمثيل أو الأداء والأمر اللافت للنظر، على الرغم من هذا هو تنوع طبيعة المسرحيات الكوميدية التى كتبت على مدار هذه الفترة فى كل من إنجلترا وفرنسا، وهى مجموعة متنوعة تعكس من ناحية التطور الحتمى للأذواق، لكنها فى الوقت نفسه تؤكد تنوع التقاليد الأدبية التى تنشأ منها الكوميديا. ولا عجب أنها تثبت استحالة إيجاد نموذج نظرى؛ فأولئك الذين يحاولون ذلك إما ينعزلون أو يشوهون. وقد كان هذا واضحًا بشكل خاص فى القراءات المتأخرة لموليير والتى تختزل أعماله، فى الغالب إلى تلك المسرحيات التى يمكن وضعها وفقًا للمبادئ الكلاسية للتعليم الأخلاقى. إن رفض Boileau الواضح للمسرحية الهزلية Fourberies de Scapin وتفضيله لكوميديا Le misanthrope الأكثر تهذيبًا (ومن ثم الأكثر أصالة) يعد مثالا على منهج نقدى متبع على نطاق واسع، ويصنف موليير كمنتقد والحقيقة أن السعى لوضع معايير جمالية ومسرحية لتقييم الكوميديا، والذى يظهر فى النقاش حول المسرحيات يعود جزئيًا إلى عدم الثقة الدائم للكنيسة فى المسرح، كما يتضح من مؤلف Maximes et réflexions sur la comédie الذى وضعه بوسيه Bossuet(١٦٩٤).[٣٠] وهذا النقد يمثل حافزًا إضافيًا للقراءات من منظور أخلاقى أساسًا، ويحدد طبيعة كثير من الكتابات حول الكوميديا فى القرن التالى.

الهوامش

1- Compare Jean Mairet, preface to *Sylvanire* (Paris: F. Targa, 1631); Charles Vion Dalibray, *L'Aminte du Tasse* (Paris: P. Rocolet, 1632).

2- Ben Jonson, *Timber, or discoveries made upon men and matter*, first published in *The works of Benjamin Jonson* (London: R. Meighen, 1640), vol. ii.

3- Pierre Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, in *Le théâtre de P. Corneille* (Paris: A. Courbé & G. de Luyne, 1660), vol. i.

4- Pierre Corneille, *La veuve* (Paris: F. Targa, 1634).

5- Ben Jonson, Prologue to *Every man in his humour* (London: W. Barre, 1601).

6- Prologue to *Epicoene, or the silent woman*, in *Works* (London: W. Stansby, 1616).

7- Introduction to *Every man out of his humour* (London: W. Holme, 1600).

8- Thomas Shadwell, *The sullen lovers, or the impertinents* (London: H. Herringman, 1670).

9- Thomas Shadwell, *The humorists* (London: H. Herringman, 1671).

10- Jeremy Collier, *A short view of the immorality and profaneness of the English stage* (London: S. Keble, 1698).

11- Prologue to *Sapho and Phao* (London: T. Cadman, 1584).

12- John Dryden, *An evening's love, or the mock astrologer* (London: H. Herringman, 1671).
13- William Congreve, *The way of the world* (London: J. Tonson, 1700).
14- Pierre Corneille, *La suivante* (Paris: F. Targa, 1637).
15- Pierre Corneille, *L'illusion comique* (Paris: F. Targa, 1639).
16- *OEuvres de Corneille* (Paris: A. Courbé, 1648), vol. ii.
17- Pierre Corneille, *La suite du Menteur* (Paris: A. de Sommaville & A. Courbé, 1645).
18- Robert Wolseley, preface to Rochester's *Valentinian* (London: T. Goodwin, 1685).
19- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), *Les précieuses ridicules* (Paris: C. Barbin, 1659).
20- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), *Le tartuFe, ou l'imposteur* (Paris: J. Ribou, 1669).
21- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), *La critique de l'Ecole des femmes* (Paris: E. Loyson,1663).
22- John Dennis, *A plot and no plot* (London: R. Parker, 1697).
23- Compare Gabriel Guéret's comments on TartuCe in his *Promenade de Saint-Cloud* (1669), ed. G. Monval (Paris: Librairie des Bibliophiles, 1888), p. 49.
24- John Dryden, *The Spanish fryar* (London: R. & J. Tonson, 1681).
25- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), *Sganarelle, ou le cocu imaginaire* (Paris: J. Ribou, 1660).
26- Preface to *Sapho and Phao*.
27- Compare Discret, *Alizon* (Paris: J. Guignard, 1637); Paul Scarron, *Jodelet ou le maître valet* (Paris: T. Quinet, 1645).
28- Pierre Corneille, *Don Sanche d'Aragon* (Paris: A. Courbé, 1650).
29- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), *Le misanthrope* (Paris: J. Ribou, 1667).
30- Jacques Bénigne Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie* (Paris: J. Anisson, 1694).

(٢٥)

الحوار والنقاش فى عصر النهضة

ديڤيد مارش

يتتبع هذا البحث نظرية الحوار وتطبيقاتها فى الفترة بين القرنين الخامس عشر والسابع عشر، وهما القرنان اللذان ازدهر فيهما ذلك النوع فى الآداب الأوروبية،[١] وخلال هذه الفترة أدرك منظرو الحوار الذين كان أغلبهم من ممارسى هذا النوع من الكتابة أن أبحاثهم تعرض لأشمل قضايا اللغة والسلوك الاجتماعى؛ ودراسة هذا النوع نقدية وتاريخية؛ لأن كتَّاب الحوار يطورون أفكارهم فى إطار التبادل الفكرى وفى إطار اجتماعى أكبر. ولقد بحثت الدراسات التى أجريت مؤخرًا أدب الحوار فى عصر النهضة إما من الناحية الشكلية (من حيث البنية الأدبية وألفاظ النقاش) أو من الناحية المرجعية (كمرآة للمجتمع وسجل للغة).[٢]

ظهر الحوار الإنسانى فى إيطاليا حوالى عام ١٤٠٠، متزامنًا مع إحياء الدراسات الإغريقية وأساليب جديدة فى الفنون المرئية. والحوار فى هذه المرحلة الأولى الذى يعد عمومًا إنشاء فصيحًا مكتوبًا باللغة اللاتينية يعكس الحرية الفلسفية الجديدة والانتقائية اللتين دعمهما ظهور الكميونات التجارى، وكذا ضعف السلطة البابوية بسبب الانشقاقات. وكان النموذج الأنسب هو نموذج الخطيب الرومانى

شيشرون، الذى تصور حواراته الفلسفية المتروية لأفراد الطبقة الارستقراطية المثقفين. وفى الوقت الذى قدم شيشرون مناقشات على جانبى المسألة (in utramque partem) نراه يترك مناقشاته غير محسومة، ومن ثم تكون مفتوحة ضمنًا أمام القارئ يقرر كيف يشاء.(٣)

على الرغم من أن أيًا من كتَّاب الحوار فى القرن الخامس عشر لم يضع نظريات واضحة للنوع الأدبى؛ فإن اختياراتهم للموضوع والشكل تنم عن وعى نقدى بالأهداف المحددة لإحياء الأشكال الكلاسية. وكان الرائد فى هذا المجال هو ليوناردو برونى Leonardo Bruni، أحد أوائل الذين ترجموا أعمال أفلاطون وأرسطو، ثم بعد ذلك مستشار فلورنسا. فمؤلفه المسمى Dialogi ad Petrum Histrum (١٤٠١-١٤٠٦) يصور المرموقين من أهل فلورنسا يهاجمون ويدافعون عن عظمة دانتى Dante وبترارك Petrarch وبوكاسيو Boccaccio. وقد كرس هذا العمل اتخاذ عصر النهضة من شيشرون Cicero نموذجًا للنقاش والأسلوب اللذين كانا غير واضحين فى تأكيد برونى Bruni على الحوار disputatio المتبادل المهذب للآراء بدلا من الجدل الكلاسى التقليدى.(٤) وثانى الكتَّاب الإنسانيين الذين اتبعوا نهج شيشرون Cicero هو السكرتير البابوى جوجيو براشيولينى Poggio Bracciolini، الذى ألف عددًا من الحوارات التى تصور أصدقاءه فى روما وفلورنسا، والتى وصفها كانحراف المثقفين بالمحادثة.(٥)

قلما كان الكتَّاب الإنسانيون كريمى المحتد أو أثرياء مثل أرستقراطيى شيشرون، وكانت القضايا الحديثة تقدم نفسها بشكل طبيعى لنموذج شيشرون فى مقابلة المناظرات فى قضايا أخرى utramque partem،(٦) وكان الكتَّاب الإنسانيون يدركون فى كتاباتهم النثرية أنهم نادرًا ما يبارون فصاحة شيشرون، فبينما استعاروا عبارات شيشرون الفلسفية نراهم سعوا بوجه عام إلى الكتابة بأسلوب دارج بدلا من الأسلوب الخطابى. ولم تكن قضايا اللغة مقصورة على علاقتها باللاتينية فحسب، فقد

ألف (الرجل العالمى) ليون باتستا ألبرتىLeon Battista Alberti حوارًا إيطاليًا فى أربعة كتب عنوانه Della famiglia، وهو يذكر فى مقدمته للكتاب الثالث أن اللغة الدارجة يمكن أن تبارى الفصحى فى معالجة الموضوعات المهمة.(٧)

شهد القرن الخامس عشر فيما بعد انتشار المذهب الإنسانى الإيطالى من خلال المدارس الجديدة والمكتبات والمطابع. وقدمت مراكز السلطة الجديدة الرعاية لكبار الأساتذة الذين كانت حلقاتهم الرسمية تعرف بالأكاديميات.(٨) ولقد استضافت فلورنسا أيام كوسيمو Cosimo ولورنزو دى ميديشى Lorenzo de' Medici مجموعة من الكتَّاب الأفلاطونيين، وعلى رأسهم مارسيليو فيسينو Marsilio Ficino.(٩) وبعد عودة البابوية إلى روما فى الثلاثينيات من القرن الخامس عشر كانت الإدارة البابوية ومكتبة الفاتيكان التى كانت مقامة حديثًا مزارًا مهمًا للكتَّاب الإنسانيين المحترفين.(١٠) وكانت نابولى تضم حلقة جيوفانى بونتانو Giovanni Pontano التى ما زالت موجودة حتى الآن باسم Accademia Pontaniana.(١١) وبحلول عام ١٥٠٠ كان ظهور الطباعة وظهور مجتمع البلاط فى إيطاليا يدفعان عجلة تقنين اللغتين الأدبيتين: لاتينية شيشرون وإيطالية تسكانيا. وقد وقع صدام بين الثقافتين الشفهية والمطبوعة فى فينيسيا حوالى عام ١٥٠٠ عندما جمع الطابع الكبير ألدو مانوزيو Aldo Manuzio قطع المعادن الشفافة للطباعة sodalitas الخاصة به للناشرين الإنسانيين، وطالبهم بالتحدث باليونانية القديمة.(١٢) لكن مكانة العلم الحديث جعلتها قابلة تمامًا للتكيف مع الموضوعات الاجتماعية وكانت هذه الاتجاهات الطهرية الجامدة نادرة. وحتى بعد عام ١٥٠٠، عندما كانت الحوارات تعكس تحولا نحو مجتمع البلاط من خلال السماح للنساء واللغة الدارجة فقد أبقت بوجه عام على النموذج الشيشرونى.(١٣) وكان أهم بديل لنموذج شيشرون يتمثل فى الكاتب اليونانى الساخر لوشيان (من القرن الثانى)، والذى كان يسخر فى حواراته من تعاليم الفلسفة القديمة. ولقد وجد الأساتذة دائمًا أن الكتابة الساخرة قابلة للتنقيح والانتقاد، وكواحد من المؤلفين

اليونانيين الذين درسهم الكتّاب الإنسانيون فى عصر النهضة سرعان ما اجتذب لوشيان Lucian المترجمين والمقلدين.[١٤] وخلال الـQuattrocento برز آثر لوشيان فى الحوارات اللاتينية الطريفة التى كتبها ألبرتى Alberti وبونتانو Pontano.[١٥] وخلال القرن السادس عشر كان لوشيان Lucian مشهورًا جدًا شمال جبال الألب؛ حيث تُرجمت أعماله وقلدها كتّاب فى مستوى إيرازموس Erasmus وتوماس مور Thomas More.[١٦] وفى فرنسا، وعلى الرغم من أن شهرة لوشيان فيما يتعلق بعدم التوقير سرعان ما جعلت من اسمه دليلا على المروق، تعد اللوشيانية Lucianisme إحدى الملامح البارزة لكتّاب ساخرين أمثال فرانسوا رابليه François Rabelais وبونافنتور ديه بيريه Bonaventure Des Périers[١٧]. وحتى رغم وضع عملين من الأعمال المكتوبة على نسق لوشيان فى الفهرس النهائى ظل لوشيان متمتعًا بقبول ونفوذ فى القرن السادس عشر فى إسبانيا وإيطاليا.[١٨] بيد أن الاتجاه الأخلاقى لكتاباته الساخرة لقى ترحيبًا، إلا أن لوشيان تلقى غفرانًا قصيرًا من منظرى القرن السادس عشر أمثال: سيجونيو Sigonio وشيبيرونى Speroni اللذين كرها أن يبررا الضحك بحجة أنه ينطوى على التهذيب والاستثارة.[١٩]

فى إيطاليا ازدهر الحوار الدارج ذو الصبغة الشيشرونية خلال النصف الأول من القرن السادس عشر على الرغم من أن معظم الكتّاب كانوا يميلون لاستخدام الشكل بطريقة تعليمية صريحة.[٢٠] وكان أكثر الحوارات تأثيرًا فى مطلع القرن السادس عشر هو حوار Il cortegiano، الذى كتبه بالديزار كاستليونى Baldesar Castiglione.[٢١] من الناحية الشكلية حافظ كاستليونى Castiglione على هيمنة نماذج شيشرون، خاصة فى الخطابة De oratore لكن حواره غيّر أفكار القرن السادس عشر عن المحادثة الاجتماعية والسلوك الاجتماعى. ويؤيد محاور The courtier (أى رجل البلاط) ويناصر تنقية ثقافة البلاط الجديدة وثقافة koine توسكانيا الشائعة باعتبارها وسيلتها اللغوية. وكانت الصورة المثالية التى رسمها كاستليونى

Castiglione لرجل البلاط – الذى يجمع بين المهارات الحوارية للتعلم والفطنة والأخلاق وبين الشجاعة ورباطة الجأش الأرستقراطية – شائعة ومحبوبة على نطاق واسع. وفى القرن السادس عشر ترجم الكتاب إلى اللغات الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والألمانية والبولندية والمجرية، وفى عام ١٥٧٤ نشر ستيفانو جواتسو Stefano Guazzo حوارًا إيطاليًا بعنوان La civil conversazione استطاع بتحويل رجل البلاط حلو الشمائل الذى صوره كاستليونى Castiglione إلى جنتلمان مثقف يتمتع بشهرة مماثلة ذاع صيتها فى ربوع أوروبا.(٢٢)

فى الوقت الذى أكد حوار البلاط فى إيطاليا الجوانب الاجتماعية للعلاقات الإنسانية ظهر أواخر القرن السادس عشر عدد من الرسائل النظرية التى عرفت الحوار بأنه تمثيل للحديث الفلسفى.(٢٣) وقد تعزز وضع الإيدولوجيا: إعادة الاكتشاف الأكاديمى لكتابى أرسطو Poetics و Rhetoric والذى بدأه فرنسسكو روبروتللو Francesco Robortello، وتراكيب الإصلاح المضاد التى أصدرها مجمع ترنت الكنسى Council of Trent (١٥٤٥-١٥٦٣) وكان لمنظرو الحوار الإيطاليون الأربعة، الذين كتبوا فى الفترة ما بين ١٥٦٢ و١٥٨٥، على صلة ببادوا Padua مركز الاتجاه الأرسطى الأكاديمى، وقد وقعوا جميعًا تحت وطأة محاكم التفتيش، باستثناء كارلو سيجونيو Carlo Sigonio الذى كان أستاذًا فى مودينا Modena والذى تحاول رسالته اللاتينية De dialogo أن تجمع بين أفلاطون وأرسطو: فهو يدرك أن الحوار تمثيل للبحث المعرفى (المحاكاة الأرسطية mimesis)، الذى غالبًا ما يحتوى على عناصر كتابة الأساطير الأفلاطونية.(٢٤) وحققت رسالة سيجونيو شهرة واسعة، وكانت أفكاره مقبولة بشكل عام من قبل من جاءوا بعده من المنظرين. أما من كان أقل خطأ منه فهو الأستاذ الكلاسى لودفيكو كاستلفترو Lodovico Castelvetro الذى وضع شرحًا بالإيطالية لكتاب الشعر Poetics لأرسطو، والذى كتبه عام ١٥٦٧ بعد فراره من إيطاليا، فإنه يحتوى على العديد من "أقوال معارضة" obiter dicta عن طبيعة

الحوار.[٢٥] كان المنظران الآخران للحوار شاعرين إيطاليين أصبحا صديقين فى جامعة بادوا، وكان الناسخ العجوز سبيرونى Sperone Speroni المتهم بالخلود لاستخدامه اللغة الدارجة فى حواراته عن الحب، قد شعر أنه مضطر للمثول أمام محكمة التفتيش فى روما عام ١٥٧٤، وكتب اعتذارًا Apologia مدافعًا عن أعماله باعتبارها (كوميديات)، يمكن تبرير بعض الفقرات الإباحية فيها تبريرًا فلسفيًا لما لها من قيمة تعليمية.[٢٦] أما الكاتب المعاصر له والذى يصغره سنًا فهو الشاعر توركواتو تاسو Torquato Tasso، الذى كتب أيضًا عدة حوارات إيطالية قبل كتابة رسالته المسماة Discorso dell'arte del dialogo عام ١٥٨٥، وفيها يتبع سيجونيو Sigonio فى تعريف الحوار كتقليد للمناقشة.[٢٧]

كرست جميع هذه الصور فكرة المتحدث الرئيسى (Princeps Sermonis) باعتبارها أساسية للوظيفة التعليمية للحوار: حلت القيمة التعليمية للنقاش محل الحاجة لعرض واضح للنظم الأرسطية أو الحقائق الدينية؛ وعلى الرغم من استمرار ممارسة الجدال فى التعليم العالى، لم تشجع جامعات مثل جامعة بادوا الحوارات المكتوبة بطريقة كلاسية. وفيما وراء جبال الألب نجد أن بتروس راموس Petrus Ramus وتلاميذه فى تطبيقهم للمنطق الأرسطى على جميع فروع المعرفة قد أدى إلى اضمحلال الحوار، الذى أكده وولتر اونج Walter Ong الذى يرى أن فنون Ramist فنون المنولوج أو الحديث الأحادى.[٢٨] وعندما أبقى الحوار على حيويته كان كثيرًا ما يهاجم الثوابت الأرسطية، مثلما فى Dialogo dei massimi sistemi، الذى كتبه جاليليو Galileo (١٦٣٢) وهو العمل الذى أثار ردود أفعال بعيدة المدى ضد الحوار فى إيطاليا.

الحقيقة أنه باستثناء جاليليو Galileo لم يفرز القرن السابع عشر فى إيطاليا إحياء للحوار، ووضع المنظرون هذا النوع من الأدب ضمن الأدب التعليمى. وفى مؤلفه Del dialogo (١٦٢٨) يتبع جيامباتستا مانسو Giambattista Manso، ذلك

النبيل من أهالى نابولى، نهج سيجونيو Sigonio فى تكريس الاتجاه التعليمى (الأفلاطونى) لمتحدث موثوق.[٢٩] إن الحياة العملية للمنظر بيترو سفورزا بالافيسينو Pietro Sforza Pallavicino تعد إحدى مظاهر عصره، فقد اضطر لترك روما عام ١٦٣٢ نتيجة لتعاطفه مع جاليليو، وانضم للجزويت عام ١٦٣٧، ثم عاد إلى كوليجيو رومانو Collegio Romano كأستاذ للفلسفة. وهناك كتب عددًا من الأعمال المحافظة والتقليدية، منها Trattato della stile e del dialogo (١٦٤٦) يكرس فيه المثال الأرسطى الجديد للحوار كشكل مقبول من أشكال التعليم.[٣٠]

ولما كان الحوار يخدم الأفكار المضادة للإصلاح الدينى فلا غرو أن أخمد ثانية مثلما حدث على يد أغسطسAugustine قبل أكثر من ألف عام. ويصر معلمو الجزويت الآن على أن تشرف سلطة روحية على أى شكل من أشكال النقاش الشيشرونىCiceronian. وقد أثنى بالافنسينو Pallavicino على أطروحة Contra academicos ؛ أى ضد الأكادميين، الذى كتبه أوغسطين Augustine والذى أدان الحرية البلاغية والانتقائية الفلسفية للحوار القديم باعتبارها غير متوافقة مع الإيمان المسيحى.[٣١]

يبدو أن القراء الفرنسيين أيضًا كانوا يفضلون القراءة التعليمية وكانوا يفضلون الحديث والرسائل كأدوات أقل مباشرة للحوار. وفى عام ١٦٥٨ استطاع بول بيليسون فونتانييه Paul Pellisson-Fontanier أن يكتب أنه على الرغم من أن الحوار كان يلقى تقديرًا كبيرًا فى وقت من الأوقات من قبل اليونانيين والإيطاليين المتروين، فإن الفرنسيين لم يعودوا قادرين على الالتزام بهذا الشكل،[٣٢] على أنه فى نهاية المطاف كانت الثورة الفكرية وليست الفظاظة الغالية (فرنسية) هى التى تسببت فى تدهور الحوار.

إن التفوق المزعوم للثقافة الفرنسية سرعان ما أدى إلى إحياء الحوار عبر القناة الإنجليزية. وفى عام ١٦٦٣ نشر صمويل سوبيير Samuel Sorbière عرضًا يحط من قدر العادات الإنجليزية والمسرح الإنجليزى، وردًا على ذلك كتب جون دريدان John Dryden مقال Essay of dramatic poesy وهو حوار طبع عام ١٦٦٨، يدرس فيه أربعة متحاورين جدوى الوحدات الأرسطية فى التراجيديا الفرنسية، ويرى حوار دريدان Dryden الذى يجمع بين الفطنة والأخلاق، ويقول دريدان: إن عظمة الشعراء الإنجليز أمثال شكسبير تفوقوا على أية قواعد، فى حين أن الوحدات الفرنسية تقلص الإبداع الشعرى. إن عصر الذروة كان باديًا فى الأفق.

الهوامش

1- The classic study of the dialogue is that of Rudolf Hirzel, *Der Dialog: Ein literarhistorischer Versuch*, 2 vols. (1895; reprint Hildesheim: Georg Ohms, 1963).

2- On the formal aspect of dialogue, see Jon R. Snyder, *Writing the scene of speaking: theories of dialogue in the late Renaissance* (Stanford: Stanford University Press, 1989). On the social aspect, see RaCaelle Girardi, *La società del dialogo: retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento* (Bari: Adriatica Editrice, 1989) and Virginia Cox, *The Renaissance dialogue: literary dialogue in its social and political contexts, Castiglione to Galileo* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

3- On the Quattrocento revival of classical dialogue, see Francesco Tateo, *Tradizione e realtà nell'umanesimo italiano* (Bari: Dedalo Libri, 1967); and David Marsh, *The Quattrocento dialogue: classical tradition and humanist innovation* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980).

4-English translation in Gordon GriAths, James Hankins, and David Thompson (ed.), *The humanism of Leonardo Bruni: selected texts* (Binghamton: State University of New York Press, 1987), pp. 63–84. See also Riccardo Fubini, 'All'uscita dalla scolastica medievale: Salutati, Bruni, e i "Dialogi ad Petrum Histrum" ', *Archivio storico italiano* 150 (1992), 1065–103, esp. 1081–4.

5- See the collected essays in *Poggio Bracciolini 1380–1980 nel VI centenario della nascita* (Florence: Sansoni, 1982).

6- See Albert Rabil, Jr., *Knowledge, goodness, and power: the debate over nobility among Quattrocento humanists* (Binghamton: State University of New York Press, 1991).

7- Marsh, *Quattrocento dialogue*, pp. 78–99.

8- See Vincenzo De Caprio, 'I cenacoli umanistici', in *Letteratura italiana. I. Il letterato e le istituzioni*, ed. Alberto Asor Rosa (Turin: Giulio Einaudi, 1982), pp. 799–822; and Amedeo Quondam, 'L'Accademia', in *ibid.*, pp. 823–98.

9- See James Hankins, 'The myth of the Platonic academy of Florence', *Renaissance quarterly* 44 (1991), 429–75.

10- See Anthony Grafton (ed.), *Rome reborn: the Vatican library and Renaissance culture* (Washington, DC: Library of Congress, 1993).

11- On Pontano, see Carol Kidwell, *Pontano: poet and prime minister* (London: Duckworth, 1991).

12- De Caprio, 'I cenacoli umanistici', p. 815.

13- Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 12–17.

14- See David Marsh, *Lucian and the Latins: humor and humanism in the early Renaissance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998).

15- Keith Sidwell, 'Lucian in the Italian Quattrocento', unpublished Ph.D. thesis, University of Cambridge (1975); Emilio Mattioli, *Luciano e l'umanesimo* (Naples: Istituto per gli studi storici, 1980).

16- Craig R. Thompson, *The translations of Lucian by Erasmus and St. Thomas More* (Ithaca/ Binghamton: The Vail-Ballou Press, 1940).

17- Charles-Albert Mayer, *Lucien de Samosate et la Renaissance française* (Geneva: Slatkine, 1984); Christiane Lauvergnat-Gagnière, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France*

au XVIe siècle: athéisme et polémique (Geneva: Librairie Droz, 1988).

18- Michael O. Zappala, *Lucian of Samosata in the two Hesperias: an essay in literary and cultural translation* (Potomac: Scripta Humanistica, 1990).

19- On Sigonio, see Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 26–9; and Snyder, *Writing the scene*, pp. 34, 84–6. On Speroni, Cox, *ibid.*, p. 75.

20- Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 63–9.

21- *Ibid.*, pp. 47–60. For a modern edition of Castiglione, see *Il libro del cortegiano*, 2nd edn, ed. B. Maier (Turin: U.T.E.T., 1964).

22- Stefano Guazzo, *La civil conversazione*, ed. A. Quondam, 2 vols. (Modena: Franco Cosimo Panini, 1993). See also Girardi, *La società del dialogo*, pp. 65–79; Giorgio Patrizi (ed.), *Stefano Guazzo e la 'Civil conversazione'* (Rome: Bulzoni, 1990); and Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 24–5.

23-Snyder, *Writing the scene*, and Cox, *Renaissance dialogue*, esp. pp. 61–83.

24- On Sigonio, see William McCuaig, *Carlo Sigonio: the changing world of the late Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1988), esp. pp. 50–3 on *De dialogo.*

25- Snyder, *Writing the scene*, pp. 134–46.

26- On Speroni, see Jean-Louis Fournel, *Les dialogues de Sperone Speroni: libertés de la parole et règles de l'écriture* (Marburg: Hitzeroth Verlag, 1990); Snyder, *Writing the scene*, pp. 87–133; and Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 70–83.

27- Snyder, *Writing the scene*, pp. 146–80. See the critical edition of Tasso's work by Guido Baldassari, 'Il discorso tassiano "Dell'arte del dialogo" ', *Rassegna della litteratura italiana* 75 (1971), 93–119. For a modern translation and edition of the *Discorso*, see C. Lord and D. Trafton (ed.) *Tasso's 'Dialogues': a selection, with the 'Discourse on the art of dialogue'* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982), pp. 15–41.

28- Walter J. Ong, *Ramus, method, and the decay of dialogue* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958), p. 187. Compare Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 103–4: 'The new concept of a formal logic autonomous from disputation and teaching would not find a clear formulation before Descartes and the Port-Royalists, but, long before them, Ramist logic, while still eminently "communicative", bore unmistakable traces of the rift which was to come'.

29- Giambattista Manso, *Del dialogo* (Venice: Deuchino, 1628); Snyder, *Writing the scene*, pp. 185–97; Cox, *Renaissance dialogue*, p. 67.

30- Pietro Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo* (Rome: Eredi del Corbelletti, 1628); Snyder, *Writing the scene*, pp. 197–213; and Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 79–81.

31- Marsh, *Quattrocento dialogue*, pp. 42–3; Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 68, 78.

32- Quoted by Le Guern, 'Sur le genre du dialogue', in *L'automne de la Renaissance*, ed. Jean Lafond and André Stegmann (Paris: J. Vrin, 1981), p. 145.

(٢٦)

المقال شكلاً من أشكال النقد

فلويد جراى

قبل أن يستخدم ميشيل دى مونتانى Michel de Montaigne وفرانسيس بيكون Francis Bacon الكلمة للإشارة إلى أعمالهما (مع قليل من التفاصيل)، بدأ المقال يأخذ شكله فى رسائل شيشرون وسنكا والـ Moralia التى كتبها بلوتارك Plutarch، وكذا مؤلفات sententiae و exempla و lectiones القديمة ونظيراتها الإنسانية؛ وقد أعطى مونتانى Montaigne عنوان Essais (أى مقال) لمؤلفه الذى وضعه عام ١٥٨٠ كعنوان ملائم لعمل جمع فيه أمثلة تاريخية وأخلاقية تبدو غير مترابطة؛ جمعها من قراءاته للتأمل والمقارنة، بطريقة تبدو متقطعة، من أجل قيمتها النسبية، ومن ثم استخدم كلمة exagium للمقال و krinein للنقد،[١] وبالمثل تعد "شذرات تخيلاتى"[٢] التى نشرها بيكون Bacon ١٥٩٧ تحت عنوان Essays (أى مقالات) مجموعة من الأقوال المأثورة والحكم جمعها من كثير من الكتب المتداولة، واجتهد فى توصيل هذه القواعد السلوكية العملية بطريقة منهجية مقنعة. وفى مؤلفه Of studies يلخص بطريقة ملائمة استراتيجيته الأساسية التى "لا تقرأ لتقارن وتدحض ولا لتعتقد وتسلم ولا لتجد الحديث والكلام، بل لتزن وتفكر"[٣] مذكرًا بمداولات مونتانى Montaigne ومستخدمًا تعريف تشارلز أوغسطين سانت بيف Charles-Augustin Sainte-Beuve للناقد كشخص يعرف كيف يقرأ ويبين للآخرين كيف يقرأون.

إن مقال مونتانى Montaigne الذى أنتجه الفراغotium يمثل فى البداية محاولات للإمساك بحيوانات الخمير (chimeras) والوحوش الخرافية، التى ولدها الكسل والفراغ فى العقول وترويضها. بيد أنه سرعان ما يدرك أن الخلل نظام طبيعى، وأن عدم الحسم هو أحد مقتضيات استنساخ حقيقة فكره ونفسه. وفى مقابل أولئك الذين بحثوا عن تعريفات ونتائج كان مونتانى Montaigne مشغولا بشكل متزايد بالمقارنات والفروق، وكان يرى أن المقال فى النهاية هو سجل لأحداث مختلفة وأفكار غير ثابتة ومتناقضة. لقد كتب "أنا غير قادر على تثبيت موضوعى. "إنه يترنح مرتبكًا فى سكر طبيعى".[٤] باختصار هذا هو الإدراك لما هو غير متوقع وغير محدد ويدل على الوظيفة الأساسية للمقال كنقد أدبى فى النهاية.

لطالما حاول مؤرخو الأدب أن يكتبوا التاريخ السابق للمقال، وتحديد أصوله فى أشكال معترف بها، وتصنيفه كنوع أدبى. ولقد أشار بيكون Bacon إلى أن الكلمة جاءت متأخرة لكن الشىء قديم، معتمد على ما توصل إليه مونتانى Montaigne من أن مؤلف Epistles to Lucilius، الذى كتبه سنكا Seneca، إذا تمعنا فيه ليس سوى مقالات.[٥] كان بيير فيلى Pierre Villey أول من درس بشكل منهجى السياق الأدبى الذى بزغ منه المقال والذى جسده مونتانى فى النهاية، ووصفه بأنه التشخيص المتدرج لشكل غير شخصى.[٦] وأكد آخرون ميلا إلى المظومة المهملة ordo neglectus فى الفن والأدب المعاصر، ووصفوا المقال بأنه تطور للرسالة والحوار ومجموعات من المتفرقات. ولقد قيل إن البلاغة فى عصر النهضة تشكل فى النهاية أصل هذه النصوص غير المتجانسة، وأنها فى النهاية تكتسب وضعًا مستقلا من خلال إضافة التعليق الذاتى: "يصبح الموضوع العام locus communis وسيلة للكتَّاب الذين لم يعودوا راضين عن مجرد النسخ، ويفكرون كذلك فى المادة التى يجمعونها ويصبغونها بالصبغة الشخصية والتغيير الأخلاقى فى المعتاد".[٧]

بوجه عام كانت القراءة تعنى أساسًا بالحصول على المعرفة المكتوبة والنقد وفقه اللغة والبلاغة فى الوقت نفسه؛ أى نقلها بشكل دقيق ومنظم. إن مونتانى Montaigne فريد فى عصره من التفكير فى الكتب – كتبه وكتب الآخرين – كأداة للتحول: "إذا قال لى أحد إن استخدام عرائس الشعر كمجرد ألعوبة وتسلية يعد حطًا من قدرها، ثم لا يعرف مثلى قيمة اللذة أو اللعب أو التسلية".(٨) وينعكس تمييزه للذة والميل للامبالاة Ludic فى نوع من القراءة بطريقة عملية وليست نظرية، والذى يمثل بداية النقد لمذهب السعادة أو الشهوة فى فرنسا،(٩) ونوعًا من الكتابة السلسة وغير العقائدية التى كان مقررًا أن تصبح نوعًا أدبيًا جديدًا.

عند استيعاب قراءاته الموسوعية فى قالب فكرى تعد تجربة مونتانى Montaigne فى الكتابة فى ذاتها مثالا رائعًا للحديث النقدى الضمنى. علاوة على ذلك فإن تعليقه الصريح لم يعد يؤكد فقط المحتوى الأخلاقى، بل على العكس يؤكد أوجه التباين، ويضع الأفكار والآراء التقليدية فى قالب نثرى فإنه يركز على معيار المرجعية. وتتقدم marginalia مونتانى Montaigne ثم تسود فى النهاية مدفوعة بالاقتباسات ومضمرة فى النصوص المنتحلة. بيد أن ما يظهر ليس سيرة ذاتية بقدر ما هو ديناميكيات غريبة لقارئ متردد كثير التساؤل. ويصبح المقال من أصله المتواضع نسبيًا فى يد مونتانى Montaigne مواجهة جد فردية مع الماضى والحاضر الأدبيين الثقافيين الأخلاقيين مجتمعين. وبالنسبة لبيكون Bacon لم تكن "الكلمة" بالشىء الجديد فى الإنجليزية أو الفرنسية(١٠)، ولم يكن هذا الشىء قديمًا إلا فى توافقه السطحى مع تقاليد كتابة الرسائل أو الحوارات تقريبًا. على أية حال كان مونتانى مقتنعًا بأصالة مشروعه وكونه من مادة كتابه نفسها، واضعًا نفسه وإياه بإصرار خارج نطاق النماذج والأنواع المتصورة سلفًا. ومنذ البداية تتميز مجموعته من الأقوال المأثورة والاقتباسات والأمثال بتعارض وجهات النظر، ومن ثم تظهر الحركة التمييزية للعقل الناقد، لكن بدون أى من الاتجاهات التوجيهية أو المقيدة أو المحسنة. والشك

Dubito بالنسبة له أحد الشروط الضرورية للتفكير والكتابة مثله مثل الـcogito بالنسبة لديكارت Descartes. وإذا كان المرء يقصد بالنوع شكلا أو قاعدة يمكن جعل عدد من الأمثلة تلتزم بها فإن المقال Essais هو شكل فى ذاته، ونوع أدبى فريد فيذ أدفريد يفسر انشغال مونتانى المستمر بخصوصيته. والمقال يولد النوع الذى به يصبح تمهيدًا عن طريق تعدد الأشكال أكثر من انعدام الشكل. والمقال ليس فنًا، بل طبيعة – طبيعة مونتانى – فبدونه يعد مجرد حشرة تافهة chrysalis لا طائل من ورائه.

إن القراءة والتفكير فى الكتابة هى أهم ما يعنى به المقال، ومونتانى يدرك حدودهما. ولما كان يشك فى التفسيرات الرمزية فهو يثير تساؤلا ذا قصد إبداعى: "هل من الممكن أن هوميروس أراد أن يقول كل ما جعله الناس يقوله؟"،(١١) وهو من ناحية أخرى يدرك أنه إذا كانت الكتابة تفسيرًا فإن القراءة تعد شكلا من أشكال إعادة الكتابة، وأن النصوص تميل بالتبعية إلى توليد معان عديدة: "القارئ القدير يمكن فى الغالب أن يجد فى كتابات غيره مظاهر كمال غير تلك التى يعرف المؤلف أنه يستخدمها، ويمكن أن يضيف إليها معان أكثر غنى وثراء".(١٢) كما أن تعليقاته على مسألة التقليد والإبداع والتخيل والأسلوب واستخدام البلاغة والصور البلاغية، وسوء استخدامها يشكل مفهوم الذوق الكلاسى وتقدير حذاقة فنون الأسلوب المختلفة؛ وبالمثل فإنه يرى ثمة علاقة بين المؤلف وبين ما يكتب، وتأخذ ملاحظاته فى الحسبان قبل سانت بوف Sainte – Beuve أو هيبوليت تين Hippolyte Taine بكثير، عامل السيرة وتمتد معارفه إلى جل الأدب اليونانى وكل الأدب اللاتينى (سواء بلغته الأصلية أو مترجمًا) بما فى ذلك الكتابات اللاتينية الجديدة. إضافة إلى ذلك فقد كان على دراية بكتابات المؤلفين الإيطاليين والفرنسيين المعاصرين، وإن كان قد قيمها بدرجات متفاوتة.

تقدم "Des livres" لمونتانى مثالا مهمًا لعاداته فى القراءة وذوقه الأدبى، فحتى لو سمح لنفسه أن تقوده الصدفة – "إذا أسئمنى كتاب آخذ غيره وأعكف عليه خلال

تلك الساعات التى يبدأ فيها السأم يدفعنى كى لا أفعل أى شىء"[١٣]– وهو دائمًا يتخذ وضعًا ما، ويكون رأيًا، ويعبر عما يفضله. ولما كان منظوره بالأساس منظور الناقد لنفسه كقارئ يهتم بقياس قدرته على التمييز بين الأشياء وتحديد درجات التلذذ فإنه ينزع إلى التقدم عن طريق التدرج والمقارنة. وما يميز تصنيفاته عن تصنيفات معاصريه هو أنها تقوم على المعايير الشخصية أكثر من حجية التقاليد أو العادات. وهكذا فإن سبب كراهيته لرسائل شيشرون Cicero الأخلاقية هو سبب جمالى أكثر منه فلسفى. إنه يجد طريقته فى الكتابة، وكل طريقة مشابهة، متكلفة ومملة لأن مقدماته وتعريفاته وتقسيماته وأصول كلماته تستهلك بلا داع الجزء الأكبر من عمله، وهو يفضل أسلوب بلوتارك Plutarch وتاسيتوس Tacitus وسنكا Seneca المباشر والحاد، ويرى أنه لا الفروق النحوية ولا الحدس الصريح للكلمات والمجادلات يمكن أن تعوض عن نقص المادة والسبب الملموس.

إنه يمنح مساحة قليلة للمؤلفين الذين يجدهم مجرد مسلين، أمثال: بوكاشيو Boccaccio ورابليه Rabelais ويوهانس سكودس Johannes Secundus. ويسميهم دون أى تعليق على كتاباتهم مما يعد نوعًا من الإدانة. أما التسلية الوقتية التى قدمها الآخرون واللذة المختلسة التى وجدها فى قراءة كتاباتهم فى طفولته فقد أصبحت قيمًا سلبية عندما قيمها فيما بعد، بعد أن لونها العمر والبعد: "أن روحى الثقيلة العجوز لم يعد يدغدغها أوفيد Ovid الطيب العجوز (ناهيك عن أريوستو Ariosto) وأسلوبه المتدفق وإبداعه الذى أسعدنى فى وقت من الأوقات، لكنه يكاد لا يجتذب انتباهى حاليًا".[١٤]

حينما يتعلق الأمر بالكتب التى أعطته لذة حقيقية لا يجد مونتانى صعوبة فهو على الرغم من حيرته الأصيلة يجد سبلا لصياغة الأحكام – ويكون عادة مترددًا ومؤهلا فى مواضع أخرى– تلك المواضع الواضحة والمحددة بشكل مدهش "... لطالما بدا لى أن فيرجل Virgil ولوكريتيوس Lucretius وكاتولوس Catullus وهوارس

يتفوقون فى الشعر كثيرًا خاصة فيرجل فى قصيدته Georgics، التى أرى أنها أكمل إنجاز فى الشعر..." ويبدو لى أن الكتاب الخامس من الإنيادة Aeneid هو الأكمل. وهو يتطلع إلى مزيد من الكمال فى مؤلفه المفضل (توجد فقرات فى الإنيادة Aeneid كان بإمكان فيرجل أن يعطيها لمسة كمال أخرى إن هو أراد) كما أنه يدرك نوع الفائدة التى يمكنه تحصيلها من مؤلف آخر: "أنا أيضًا أحب لوشيان Lucan... ليس لأسلوبه بقدر ما أحبه لقيمته ولحقيقة آرائه وأحكامه". كما أنه يصف مصادر اللذة التى يجدها فى القراءة: "فيما يتعلق بالشاعر الجيد تيرنس Terence – روعة اللسان اللاتينى ولذته – أجده رائعًا ويصور بشكل واضح عواطف النفس وأنماط السلوك". وهو أيضًا يستنتج أنه لا يتذوق Axiochus لأنه كتاب أضعف من أن ينسب لأفلاطون.(١٥)

إن المقارنة تولد النقد، وكلما درس مونتانى كتابًا يحبه اتسع مجال نصوصه وتأكدت أحكامه جنبًا إلى جنب مع بلوتارك Plutarch وسنكا، يقدم بلينى الأصغر Pliny the Younger وشيشرون وديموكريتوس وهيرا كليتوس وسنكا وتاسيتوس أمثلة ملزمة للتحليل الأدبى يحث عليها ويكونها اللعب بأوجه التشابه والاختلاف. ولأنه يرى أن أسلوب المؤلف هو ما يكشفه أو يظهره فإنه يعجب بسقراط لرفضه صور التضرع ووظائفه التى كان لسيساس Lysias قد كتبها له دفاعًا عن نفسه بالحق والصدق اللذين هما الزخارف الطبيعية للحديث.(١٦)

ينزع نقد مونتانى الانطباعى والمضاد للبلاغة إلى التعبير عن نفسه من خلال الاستعارات الديناميكية القائمة على مقابلة الفن مع الطبيعة؛ فهو يقابل التقدم المحسوب المنتظم الرشيق الذى تعلمه من قراءة النصوص القديمة ليفكر فى ما هو مثالى (et vera incessu patuit dea) مع الحركة المتوترة غير المتصلة (الكوميدية)،

التى يربط بينهما وبين نفسه وكتابه. إن هذا التمييز يقود إلى تفضيل "سلاسة" كاتولوس على الشوكات الحادة لمارشيال Martial وحركة لوكريتيوس Lucretius وفيرجيل Virgil الشامخة الثابتة إلى رفرفة وقفز أريوستو Ariosto أو المبالغات الرائعة للخيال الإسبانى أو البترراكى، ليدين كُتَّاب الكوميديا المعاصرين الذين يحتاجون إلى ثلاث أو أربع قصص من تيرنس Terence أو بلاوتوس Plautus كى يكتبوا واحدة خاصة بهم، أو الذين يجمعون فى مسرحية واحدة خمس أو ست قصص من بوكاشيو Boccaccio.(١٧)

وأخيرًا فهو يتيح لنفسه تقدير التأثير المهيب لموسيقى الكنيسة فى العصور الوسطى وعمارتها، أو الصلة السامية بين الشعر الشعبى والشعر الفصيح.

وعمومًا فإن الشعر يقدم له قدرًا من اللذة أكبر مما يقدمه النثر، ويجد نفسه متأثرًا تأثيرًا عكسيًا بمجموعة مختلفة من الأشكال، ليست مختلفة فى لونها علوًا أو انخفاضًا: أولا طلاقة مرحة وأصلية، ثم حذاقة شديدة سامية، وأخيرًا قوة ناضجة ثابتة: أوفيد Ovid ولوكان Lucan وفيرجيل Virgil.(١٨) ومن مقارنة أبيات خمسة من الشعراء اللاتين كتبت فى مدح كاتو Cato ودراسة الصفات المميزة لكل منهم، يخلص إلى أن جمال الشعر الدينى الذى يذكر بحوارى Symposium و Ion لأفلاطون غير محدود، وقوته كقوة المغناطيس، وجوهره يفوق العقل والمنطق: "إنه لا يظهر أحكامنا. إنه يغتصبها ويمتعها إلى أقصى حد".(١٩) وبينما يعنى النثر (prorsa oratio) التقدم فى خط مستقيم ويعبر بشكل مباشر، فإن النظم (versus) يعنى التصريف وعودة اللغة إلى نفسها، وأن الكلمات توحى بأكثر مما تقول فى واقع الأمر، فتثير الذاكرة والخيال، وتبقى معايير الاكتمال وإثارة العواطف والذكريات، لكن الشعر تعززه إضافة اللمسات الحسية واستخدام عناصر الذوق والخبرة.

وبينما هو يتأمل فقرة من شعر لوكريتيوس Lucretius ويدمجها مع فقرة من فيرجيل يفاجأ مونتانى Montaigne بثراء اللغة الشعرية: "إن المعنى يكتشف الكلمات ويولدها، تلك الكلمات التى تتحول من أنفاس إلى أجساد من لحم ودم. إنها تعنى أكثر مما تقول".[٢٠] ويمكن مقارنة تعليقاته على فيرجيل Virgil ولوكريتيوس Lucretius لقيمتها الدلالية الأصيلة بالنصوص نفسها وهنا نكتشف الناقد الأدبى، كما سيمثله فيما بعد سانت بوف Sainte – Beuve وألبيرت تيبوديه Albert Thibaudet الذى عن طريق موهبته فى التقليد يتحدث عن الأدب بلغة متكافئة، والذى تبدو له الكلمات مجسدة ولها وزن ومادة ملموسة، والذى يبدع فى نقده. إن إعجابه بفيرجل والشعراء بوجه عام يشجعه على وضع الكتابة فى مرتبة أعلى من الخبرة وأن يعتبر الأدب أسمى من الحياة. إن الحيوانات قد تكون لديها لغة، لكن ليس لديها أدب، وهذا الإدراك لدور الأدب فى صياغة الحياة هو أكثر إسهامات مونتانى الإدراكية فى مجال النقد، وهو يرى أن الشعر لا يعبر فقط عن الحب إلى درجة جعله كائنًا حيًا، بل هو يتجاوز الحب نفسه. "إن قوى ذلك الإله وقيمه توجد فى الشعر أكثر حياة وحركة منها فى وجودها الفعلى"، وقد تبدو إضافة هذه العبارة متناقضة بعض الشىء فى بادئ الأمر لكنها تترجم مع هذا حقيقة أدبية: "لم تكن فينوس أجمل مما هى عليه وهى عارية تمامًا، سريعًا لاهثة كما نراها هنا عند فيرجل Virgil".[٢١] إن الجسد قد يهرم ويموت لكن الشعر يبقى إلى الأبد محتفظًا بتألقه وقوته.

على الرغم من بعض أوجه الشبه السطحية، من قبيل العناوين والاقتباسات والإشارات الكلاسكية، فإنه لا توجد لدى بيكون Bacon ما يشبه مونتانى. لقد ذهب الجوهر ولم يبق سوى الهيكل. وفيما يتعلق ببيكون Bacon يصبح المقال نوعًا أدبيًا، والنقد طريقة لدراسة الأسئلة والمشكلات المجردة التى ليس أى منها أدبيًا. وفى الوقت الذى تعدد فيه كتابات مونتانى Montaigne وتتطور نجده يميل إلى الانتقاء والتلخيص؛ ففى مؤلفه Essays، كما فى كثير من أعماله يهدم سجل الماضى فى

محاولة لفصل الحقيقة المخبأة فى التجربة الإنسانية والمثال الإنسانى؛ وبدلا من تقليص الموضوع إلى مبادئه الأساسية نجد أن إصراره على حشد الجمل والعبارات المتناقضة تجعلها تبدو أكثر حذاقة وتعقيدًا. وعلى عكس مونتانى نجده لا يتحدث عن نفسه، والقليل الذى يذكره يبدو باهتًا فى ثنايا نصوصه. والذى يميز مقالاته هو موضوعيتها لكن وراء سكونها الأنيق نحس بوجود رجل يركز بشغف على تناقضات العقل البشرى وتعقيداته، ومقالاته Essays متفرقة أنيقة أكثر إلزامًا لوضوحها ومضائها من اتساعها. ولا تترك تأملات بيكون Bacon للخيال إلا قليلا، وكأنما كان يقصد أن تكون كلماته دقيقة، لكن العبارات الموجزة ليست بالضرورة نهائية أو جديرة بالتذكر، وفى حين أن بيكون يجزم ويؤكد، نجد مونتانى فى حال من الشك، فالنقد بالنسبة له هو علم الشك، أو رد فعل الناقد kritikoi ضد علماء النحو grammatikoi.(٢٢) ولدى مونتانى يصبح النقد القديم والإنسانى ما يسمى essayism أى نهج المقال الذى يضم التفسير المماسى للنصوص الأدبية التقليدية مع تقييم مقارن للأخلاقيات والعادات والتحيزات والمعتقدات العامة. ولما كان المقال تجريبيًا أكثر منه نظريًا، دون قيود البلاغة وفقه اللغة فإنه يعنى بالأسلوب والمشاعر، والفراغ والمتعة، والحكم والذوق أكثر من عنايته بالقواعد والطرائق الفنية. ويعد كتاب مونتانى مصدرًا لنوع معين من النقد فى فرنسا، ونموذجًا للتفكير والمحاجة والمقاربة Lundis، Approximations، Réflexions، Prétextes التى لاحصر لها.(٢٣) وأخيرًا فكما تتعامل اللغة بشكل منعكس مع ذاتها فإن وزن المقال هو النشاط الذى يقوم به النقد نفسه.

الهوامش

1- Latin *exagium*, a weighing; Greek *krinein*, to separate, discern, discriminate.

2- As he calls them in the dedicatory letter to his brother Anthony. See *The works of Francis Bacon*, ed. J. Spedding, R. L. Ellis, and D. D. Heath (New York: Hurd and Houghton, 1869), vol. xii, p. 289.

3- Bacon, *Works*, p. 252.

4- *The essays of Michel de Montaigne*, trans. and ed. with an introduction and notes by M. A. Screech (London: Penguin, 1991), p. 907.

5- See Francis Bacon, *Essays*, with annotations by R. Whately (Boston: Life and Shepard, 1868), p. xxxvii. Montaigne's reference however is to Lucilius, the Latin poet, 'who committed to paper his deeds and thoughts and portrayed himself as he knew himself to be' (p. 719).

6- Pierre Villey, *Les sources et l'évolution des 'Essais' de Montaigne*, 2 vols. (Paris: Hachette, 1908).

7- The *Adages* of Erasmus aCord numerous examples of authorial intervention and interpretation.

8- Montaigne, *Essays*, p. 934.

9- See Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique* (Paris: Nouvelle Revue Critique, 1930), p. 156. Alfred Glauser calls Montaigne the creator of French literary criticism. See his *Montaigne paradoxal* (Paris: Nizet, 1972), p. 67.

10-The *Dictionnaire historique de la langue française* (Paris: Dictionnaires le Robert, 1992). dates the word from 1140; the *OED* gives examples from the fourteenth and fifteenth centuries.

11- Montaigne, *Essays*, p. 662.

12- *Ibid.*, p. 144.

13- *Ibid.*, p. 459.

14- *Ibid.*, p. 460.

15- *Ibid.*, pp. 460–1.

16- *Ibid.*, p. 1194.

17- *Ibid.*, p. 461.

18- *Ibid.*, p. 260.

19- *Ibid.*

20- *Ibid.*, p. 987.

21- *Ibid.*, p. 958.

22- See Dirk M. Schenkeveld, 'Oi kritikoi in Philodemus', *Mnemosyne* 21 (1968), 178–9.

23- Successively, works by Sainte-Beuve, Charles Du Bos, Thibaudet, and Gide.

(٢٧)

قصائد الحكمة والشعارات

دانييل راسل

فى الوقت الذى دخلت فيه كلمة (epigram)؛ أى القصيدة التى تتضمن حكمة ما اللغة الفرنسية فى نهاية القرن الرابع عشر، نجد أنها ظلت نادرة الاستخدام حتى القرن السادس عشر، ونجد أول ورود للكلمة فى قاموس إكسفورد Oxford English Dictionary الذى يرجعها إلى القرن السادس عشر، وبالمثل فإن هذه الكلمة لم تصبح شائعة فى اللغة الألمانية حتى القرنين السادس عشر والسابع عشر، وقصيدة الحكمة الحديثة لا تبدو من بعض الأوجه من اختراع عصر النهضة، وقصيدة الحكمة والمقال، مثلهما مثل الأنواع الأدبية الأخرى فى عصر النهضة، يعدان من الأنواع التى وجه تطورها إلى حد ما أصل لفظتهما؛ إذ إنهما جمعتا من مزيج من نماذج كلاسية وتقاليد الأقوال المأثورة دون الأدبية. وكانت الكلمة تعنى (نقشًا) فى اللغات الكلاسية، وكانت قصائد الحكمة فى عصر النهضة أيضًا كثيرًا ما يقصد بها أن تكون كتابات أو نقوش أدبية أو مجازية المأخوذة عن الآثار أو الأعمال الأدبية الحقيقية أو الفرضية.

لم تكن قصيدة الحكمة شكلا أدبيًا جديدًا تمامًا؛ ففى ألمانيا كانت قصيدة الحكمة الباروكية Baroque أقرب من بعض النواحى إلى الأقوال المأثورة فى Spruch العصور الوسطى منها إلى قصيدة الحكمة الكلاسية. وفى الشعر الفرنسى كان النظم

القصير الذى ينتهى بمثل أو بيت شهير من الشعر شائعًا فى أخريات العصور الوسطى، وفق مثال يوستاش ديشامب Eustache Deschamps؛ وكانت هذه القصائد القصيرة قد نوقشت ببعض التفصيل فى فنون البلاغة الثانية Seconde rhétorique. ومنذ القدم امتدت الأقوال المأثورة إلى الوحدات المكونة من بيتين Distichs أو غيرها من تكوينات الشعر المقفى لاعتبارات تتعلق بالتذكر من طرائق كثيرًا ما حولتها إلى قصائد حكمة من حيث الاسم فقط. ومثل قصائد الحكمة القديمة كانت القصائد القصيرة توفر العناوين وتعليقات الصور والنقوش للفسيفساء واللوحات المطرزة وزجاج النوافذ الملون. وفى بعض الحالات كانت تلخيصات ekphrastic لمعتقدات الكتاب المقدس وفقًا لتقليد يعود إلى برودنس Prudence وغيره من الكتَّاب المسيحيين الأوائل، وكثيرًا ما تذكر بالرباعيات المرتبطة بمؤلف تاريخ الصور الواردة فى العهد القديم Historiarum Veteris Testamenti Icones الذى كتبه هولباين Holbein (١٥٣٨).

لكن شعراء عصر النهضة اختاروا عن عمد نماذج أخرى لقصائد الحكمة، بما فى ذلك، مارشال Martial على وجه الخصوص، بل أيضًا قصائد الحكم فى المختارات اليونانية Greek Anthology، وكاتولوس Catullus تبعًا لاتجاه عصر النهضة نحو تحديث أشكال العصور الوسطى عن طريق إعادة تشكيلها على غرار الأعمال والأنواع القديمة، وفى الغالب مع إشارة صريحة إليها. ومع إعادة الاكتشاف المطرد للثقافة اليونانية والرومانية تحول شعراء عصر النهضة إلى النماذج؛ ليتنفسوا حياة جديدة فى القصائد القصيرة. ومن الناحية العلمية كان هذا يعنى أن الشعراء اختاروا ذرائع شعرية جديدة وحاولوا كتابة أشعار تعبر عن الرغبات والانتصار والوفاة، مثل قصائد الأضرحة التى كتبها كليمنت ماروت Clément Marot، والتى اجتمع فيها هذا النموذج مع السخرية الشديدة لقصائد الحكمة القيمة التى كتبها مارشال Martial (١)، أو أن إلهامهم كان إنسانيًا واعيًا بشكل أكثر، وكانت تذكر

بقصائد الحكمة التى تعبر عن الرغبات فى المختارات اليونانية أو على نقوش الأضرحة مثل Aediloquium ceu disticha ....& epitapha septem التى كتبها جيوفروى ترورى Geoffroy Tory (١٥٣٠).

فى منتصف القرن السادس عشر أفرزت تقليعة قصائد الحكمة اللاتينية ما أصبح نوعًا أدبيًا جديدًا فى عصر النهضة، ألا وهو الشعار، وقد بدأت الشعارات كمجموعة من قصائد الحكمة التى ألفها أندريا ألسياتو Andrea Alciato أحد ملحنى ميلانو، والتى نشرت للمرة الأولى فى أوجزبورج Augsburg على يد هانيرش ستاينر Heinrich Steyner (١٥٣١). وكان ما يقرب من ٤٠ فى المائة من نصوص هذه الشعارات ترجمة كتبها ألشياتو Alciato لقصائد الحكمة المستقاة من المختارات اليونانية، والتى كان الكثير منها قد نشر فى مختارات جمعها سوتر Soter وكورناريوس أواخر العشرينيات من القرن الخامس عشر ويذكرنا أصل الشعار بأصل المقال: فكلاهما ولد كمجموعة من المقطوعات المقلوبة والتى تختلف اختلافًا طفيفًا عن الأعمال السابقة مثلما كان قالب Essays، التى كتبها ميشيل مونتانى Michel de Montaigne فى مجموعات الأقاصيص المعروفة بـDiverses leçons أو Silvae التى كتبها كتَّاب مثل بدرود دى ماكسيا Pedro de Mexia وأنطوان دى ثيرديبيه Antonine du Verdier اللذين عملا أحيانًا بالتوازى مع كتَّاب الشعارات. وفى هذه الحالة كان عنوان المجموعة يقدم من خلال أصله اللغوى، ومن خلال استخدامه لتمييز مجموعة من الإصدارات المنقحة لشكل قياسى، البذرة التى ينبت منها نوع بأكمله. وكان الشعار emblema عملا زخرفيًا، مثلما فى الفسيفساء أو الفسيفساء الخشبية أو الزخارف المنفصلة، خاصة على أدوات المائدة الذهبية أو الفضية، ولم تكن الكلمة شائعة فى اللغة اللاتينية فى العصور الوسطى، ولم تظهر فى اللغات الأوروبية الدارجة قبل الترجمات الأولى لمؤلف ألشياتو Alciato. ولا يزال الشعار على صلة

وثيقة بأقاصيص العصور الوسطى، خاصة الأمثال المشروحة،(٢) وهى علاقة تبين الصلة بين الشعار وقصيدة الحكمة.

إن ما يطلق عليه فى أغلب الأحيان الشكل الكنسى للشعار يتكون من بناء ثلاثى يميز الإصدارات الأولى المتحيزة لمؤلف ألشياتو Alciato. وقد بدأت معالم هذا النوع تظهر إلى حيز الوجود عندما طبع الناشر الباريسى كريستيان ويشيل Christian Wechel شعارات ألشياتو Alciato، وهى الصيغة التى طوعها الكتَّاب الإنسانيون أمثال: جيوم دى لابريير Guillaume de la Perrière وجيل كوروزيه Gilles Corrozet وناشرهما دنيس جانو Denys Janot لتناسب الأعمال التى بدأها لتتميز نوعيًّا كشعارات. ويتكون هذا البناء من عنوان يأخذ أحيانًا شكل المثل أو البديهة أو صورة أو نص شعرى قصير يوضح العلاقة بين العنوان والصورة، وهى علاقة ليست دائمًا واضحة للملاحظ الذى لا يمتلك نوعًا من المعرفة المتخصصة التى ينقلها النص المحكم. وفى شعار ألشياتو Alciato Paupertatem summis ingenijs obesse, ne prouehantur، أى (الفقر يمنع أعظم المواهب من الظهور) ونرى شابًا أو صبيًا ذا ذراع واحدة يثقلها حجر بينما الأخرى ترفعها أجنحة نحو السماء؛ فالأجنحة هى مواهبه كما يخبرنا الشعار والحجر يمثل الفقر، كأنما يريد أن يقول بفضل موهبتى استطعت أن أطير فوق الكاتدرائيات السامقة، ولم يتمكن الفقر البغيض من منعى.(٣)

فى الوقت الذى يسيطر هذا التركيب على مناقشة شكل الشعار كنوع أدبى، نجده أبعد ما يكون عن سرد القصة كاملة. والحقيقة أن الشعارات غالبًا ما كانت تنشر دون إصدار الأعمال الكاملة التى كان ألشياتو يفحصها قبيل وفاته، فنجد أن الشعارات ليست مشفوعة بصور، ومع هذا فإن بعد الجمع الحقيقى أو الخيالى بين النص والصورة سرعان ما أصبح عرفًا، وفكرة النوع الأدبى فيما يتعلق بالشعار يعقدها نتيجة لذلك الجمع بين النصوص والصور، وكذا استخدام النصوص بشكل ثانوى للتعليق على تلك الصور مثلما فعلت حكم المختارات اليونانية للآثار والأعمال الفنية

القديمة. وكان التركيز على صورة ما يحول الانتباه عن النص، والحق أن الشعار لم يطور قط شكلا نصيًا يُعد ضروريًا لتكامله النوعى، ونتيجة لذلك كانت نصوص الشعارات تختلف من حيث الطول، وقد يحتوى الشعار على عدد من الأنواع المختلفة من النصوص النثرية والشعرية؛ وهكذا انتشرت نصوص الشعارات فى جميع الاتجاهات، ومؤلف Partheneia sacra الذى كتبه هنرى هوكنز Henry Hawkins على سبيل المثال، له تركيب معقد من تسعة أجزاء؛ سبعة مكونات نصية تشرح عنصرين مصورين اسمهما "الصنعة" "الشعار" وتأصلها تأصيلا أخلاقيًا. وقد ألحق بالشعار نص شعرى من اثنى عشر بيتًا يمكن أن نعتبره الحكمة، أما المكونات الأخرى فهى نصوص نثرية قصيرة تسمى (السمة) أو (الأخلاقيات) أو (المقال) أو (الحديث) أو (النظريات) أو(المناجاة). ولقد اتضح مؤخرًا أن جميع المقالات Essays مترجمة مباشرة من مؤلف Essay des merveilles de nature الذى كتبه اليسوعى إتيين بينيه Étienne Binet، الأمر الذى جعل واحدًا على الأقل من عناوين هوكنز Hawkins ذا أهمية نوعية.[٤] لكن تلك الاستعارات تؤكد النوعية غير المتجانسة والتى تتسم بالتنوع فى نص الشعار، كما أنها تشوش العلاقة بين الشعار والتعليق على الشعار الذى يمكن أن يفهم جزئيًا على أنه يبقى كيانًا حكيمًا ثلاثيًا ضمن تكوين أكبر.

طوال القرن السادس عشر كانت نصوص الشعارات تميل إلى اتباع القواعد الشكلية لقصيدة الحكمة؛ أى أنها كانت تتراوح بين أربعة أسطر إلى اثنى عشر سطرًا، على الرغم من أن بعضها مثل Epigrammata التى كتبها كاميراريوس Camerarius قد اتخذت شكل الدويب (وحدة مكونة من بيتين) والتى بدا بعض من يكتبون عن الشعر يفصلونها عن قصائد الحكمة. وبينما ازداد الاهتمام فى السنوات الأولى بالإيجاز المحكم فى نص الشعار، وبينما استمر المنظرون فى مدح هذا المبدأ المثالى حتى القرن السابع عشر، أصبحت نصوص الشعارات أقل إحكامًا مع تضاؤل

تحديد دور الشعار ككتابة واقعية أو حقيقية، ولما أصبح رأى قصائد الحكمة وفطنتها التى كتبها مارشال Martial معيارًا لهذا النوع الأدبى، أصبحت قصيدة الحكمة أقل أهمية كنموذج لنصوص الشعارات.

فى القرن السابع عشر أصبح الشعار أطول وأقل تجانسًا من الناحية الشكلية، وتغير دوره كذلك، وأصبح أكثر تمحورًا، على الأقل فى كتب الشعارات الدينية والتعليمية. وكان نص Nucleus emblematum selectissimorum الذى كتبه جابرييل رولنهاجن Gabriel Rollenhagen (١٦١١– ١٦١٣) دوبيات مكتوبة باللاتينية ورباعيات بالفرنسية، وكانت كتابات تتسم بالطابع الأخلاقى لإشارات أو مشاهد مصورة، عندما اتخذ جورج ويذر George Wither لوحات كريسبين دى باس Crispin de Passe موضوعًا لهذه الشعارات بعد عشرين عامًا A collection of emblemes (١٦٣٥)؛ ليدرجها فيما أسماه شعارات أفضل يمكن أن نطلق على هذه النصوص صفة النقوش ولو من الناحية المجازية، وهنا كما هى الحال فى مواضع أخرى من القرن السابع عشر كانت النصوص تحل محل الصورة، عندما أصبحت الصور مجرد نقطة البداية للتطور البلاغى للموضوع مثلما كان يحدث فى مواعظ الجزويت فى الثلثين الأولين من القرن السابع عشر. لم تكن قصائد الحكمة محصنة ضد الضغوط لذلك التوسع أيضًا. وكانت السوناتات تعمل أحيانًا عمل قصائد الحكمة، خاصة فى السوناتات الساخرة من النوع الذى نجده عند Joachim du Bellay (١٥٥٨). وفى السنوات الأولى للقرن السابع عشر كان ممكنًا التحدث عن قصائد الحكمة فى شكل سوناتا. وربما كانت التركيبة الواضحة قد أثرت فى شكل سوناتات شكسبير بانتهائها ببيتين بارزين، وبالمثل فقد طوع بيكون Bacon شكل المقال بإدخال تلك الملامح الإلهية والأخلاقية والسياسية ١٦٢٨ (Resolves: divine, morall, politicall)، ودفع هذا الاتجاه نحو الاختصار المبالغ فيه والتعبير الأكثر حدة عن الحكم أو الأقوال المأثورة. بينما مد دون Donne قصيدة الحكمة لتحيى التضاد أو المشكلات، وهكذا

فبينما كانت سمات قصائد الحكمة تستخدم لتعديل الأنواع الأدبية الأخرى، أمكن تعديل قصائد الحكمة فى القرن السابع عشر لاسترجاع مجموعة متنوعة من الأنواع الأخرى من الملحمة إلى القصيدة الرعوية إلى المرثاة.(٥) وكما أشار سكالنجر Scaliger بقدر يسير من المبالغة: توجد أنواع كثيرة من قصائد الحكمة بقدر عدد الأشياء.(٦)

وهكذا يبقى التساؤل عما يوجد الرابطة النوعية التى تربط التراكيب المحكمة فى مجموعة نوعية، علاوة على استمرار الحاجة للإيجاز، فإن الخصوصية النوعية لقصائد الحكمة قد تحولت فى مطلع القرن السابع عشر؛ إذ كانت قصائد الحكمة ترى فى الأساس كأداة للإدراك والمقاصد وفقًا لما كتبه بولستار جراشيان Baltasar Gracián وغيره من منظرى أسلوب باروك Baroque. وهكذا أصبح أكثر عقلانية وبعدًا عن اهتمامات الشعارات وأشكالها بالمعنى الدقيق. وحينئذ عاد مرشال Martial إلى استحسان الشعار كنموذج، وكان يميل إلى إحلال قصائد الحكمة المختارة التى شكلت التأثير الرئيسى حتى منتصف القرن السادس عشر على الأقل، وهو الوقت الذى ظهرت فيه الشعارات.

فى القرن السابع عشر، أصبحت (الفطنة) أو argutia مطابقة للذوق الحديث، وأصبحت قصائد الحكمة الأداة الرئيسية للتعبير عن أفكار الباروك Baroque، وأثر تكوينها فى جميع أنواع التعبير البلاغى. وإذا كان من الشائع الجمع بين الفطنة اللاذعة وبين السخرية، فإنه يمكن كذلك تحويلها إلى احتياجات التعبير الدينى عندما كانت النية أن توحى بالرهبة أو الدهشة. لقد كتب ريتشارد كراشو Richard Crashaw قصائد حكمة باللغة اللاتينية تتسم بالتقوى والورع فى بداية حياته، ربما كجزء من الممارسة التعليمية، لكن أفضل قصائد الحكمة التى ظهرت فى القرن السابع عشر كانت الأعمال العقلانية للشاعر النيولاتينى چون أوين John Owen الذى كان له تأثير كبير فى ألمانيا.

ويرى بيير لوران Pierre Laurens الذى استقى ملحمته من جراسيان Gracián أن المصادفة مهمة فى تكوين أنجح الأفكار وأكثرها إثارة للرهبة؛[٧] أى أن الحدث اللافت للنظر وغير العادى كان يقدر بتميزه على العام، وكانت الصنعة أو impresa الشكل الآخر للشعار، التى تتكون من مجرد شعار قصير وصورة رمزية بسيطة مع تركيز على الصفات الخاصة أو الأفكار الفردية، تعد أعلى مرتبة وأنبل مكانة من الشعار emblem الذى يعنى بالتعبير عن الأفكار العامة.

ما الذى يجمع قصائد الحكمة المنقوشة مثل تلك التى نجدها فى المختارات اليونانية وقصائد الحكمة الحادة فى كتابات مارشال فى نوع أدبى واحد؟ تصدى جى أى لسينج G.E. Lessing لهذا التساؤل بطريقة شيقة فى مقاله Zerstreute Anmerkungen über das Epigram،[٨] الذى يرى فيه أن النقش على نصب إنما صمم لإشباع فضول الرائى عن ذلك النصب، ويكون ذلك من خلال نقوش إخبارية، ويرى لسينج Lessing أن الشكل الأرقى لقصيدة الحكمة لا يرتبط بأى جسم مادى له وجود فى الواقع، لكن الجزء الأكبر لقصيدة الحكمة تلك تتمم وظيفة غموضه بطريقة تثير الفضول فى الجزء الأخير من قصيدة الحكمة التى تفسر هذا الغموض.[٩] ويرى لسينج Lessing دون غيره أن الجزء الثانى الأفضل من قصائد الحكمة كان أدبًا واضحًا. وبالمثل كانت الشعارات الأولى تجمع أحيانًا نوعين من قصائد الحكمة، كما هى الحال على سبيل المثال فى تلك التى كتبها لابيرير La Perrière فى Morosophie (١٥٥٣)؛ حيث يصنف البيتين الأولين من الرباعية الفرنسية الصورة، بينما يفسرها البيتان الأخيران ويذكران الدرس الأخلاقى. اتبع هذا النموذج شعراء الباروك Baroque الفرنسيون الأوائل أمثال: جيومدى سولوست دى بارتاس Guillaume de Salluste du Bartas بعد ذلك؛ كى يستخدم بشكل أكبر عندما استخدمه لسينج Lessing فى قصيدة الحكمة الأدبية المحصنة، التى لا تأخذ أى صورة خارجية أو نصب خارجى دعمًا لها. لكن فى الرباعيات التى أدخلت على

Sepmaine التى كتبها بالطريقة التى يبين بها فاولر Fowler قصائد الحكمة (ص ١٩٧– ١٩٨) أو العناصر الساخرة التى أدخلت على الأعمال فى الأنواع الأدبية الأطول، يستقى الجزء الثانى مما يعد مجموعة شبيهة بالرباعيات درسًا أخلاقيًا من الصورة الواردة فى البيتين الأولين، لكن لا توجد أية إشارة لرأى أو فكرة، فلم تكن الفطنة ضمن الأسلحة الموجودة فى ترسانة دى بارتاس Du Bartas، كما لم توجد أية إشارة إلى أنه كان يرجو أن تكون هناك أية إشارة إلى أنه كان يرجو أن تكون كذلك، فتلك كانت صور شعارية محضة.

موجز القول إن قصيدة الحكمة والشعار كانتا تتصلان اتصالا جوهريًا أكثر مما كان ملحوظًا فى المعتاد، ويمكن لأوجه التشابه بينهما أن تساعد على فهم هذين النوعين الأدبيين بشكل أفضل. وقصيدة الحكمة الألمانية فى نهاية الأمر هى Sinngedicht، بينما الشعار يسمى فى الغالب Sinnbild. وهاتان الكلمتان توحيان بالإنشاء نفسه الذى ينتقل فيه تركيز التعبير عن المعنى من النص فى قصيدة الحكمة إلى الصورة فى الشعار. لكن مهما كان شكل التركيز فإن نقطة قصيدة الحكمة كانت تبقى دائمًا مجسدة ومرتبطة بالأمور الدقيقة، مثلما بقى الشعار مرتبطًا بالصورة المادية أو الشىء المادى، حتى عندما كان يميل نحو العموميات الأكثر تجريدًا. وكما يذكرنا لسينج Lessing فإن قصيدة الحكمة ثنائية فى اهتمامها بصورة خاصة.[١٠] ولا عجب فى الثقافة الأوروبية فى الوقت نفسه تقريبًا، قرب نهاية القرن السابع عشر، عندما استطاع إدوارد فيليبس Edward Philips أن يسمى قصيدة الحكمة، تلك الصورة المصغرة للوضوح والفطنة التى ميزت السنوات الأولى للقرن السابع عشر والنهاية المزرية للشعر[١١].

الهوامش

1- For an idea of the French understanding of the epigram in the middle of the sixteenth century, see Thomas Sebillet, *Art poétique françois*, ed. F. GaiCe, new edition by Francis Goyet (Paris: Nizet, 1988), pp. 102–14.

2- See Grace Frank and Dorothy Minor (ed.), *Proverbes en rime* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1937).

3- English translation from the University of Toronto Press edition of the emblems: *Andreas Alciatus. The Latin works. The emblems in translation*, ed. P. M. Daly, V. W. Callahan, and S. Cuttler, 2 vols. (Toronto: University of Toronto Press, 1985), p. 121.

4- Etienne Binet, *Essay des merveilles de nature* (Rouen: R. de Beaurais & J. Osmont, 1621).

5- Alastair Fowler, *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982), pp. 195–202.

6- 'Epigrammata autem genera tot sunt, quot rerum.' J. C. Scaliger, *Poetices libri septem*, 3rd edn (Lyons: P. Santandreanus, 1586), p. 431.

7- *L'abeille dans l'ambre: célébration de l'épigramme* (Paris: Les Belles Lettres, 1989), pp. 356–61.

8- G. E. Lessing, *Werke*, 8 vols. (Munich: C. Hanser, 1970–9), vol. v (1973), pp. 420–529.

9- Compare R. K. Angress, *The early German epigram: a study in Baroque poetry* (Lexington: University of Kentucky Press, 1971), p. 20.

10- Lessing, *Werke*, vol. v, pp. 421C.

11- Cited by Fowler, *Kinds of literature*, p. 217.

(٢٨)

الفكاهة والهجاء فى عصر النهضة

آن ليك بريسكوت

على الرغم من أن أوروبا فى عصر النهضة، مثلها مثل كل الثقافات، كانت لديها الفكاهة والهجاء، فإن أتباع المذهب الإنسانى فى عصر النهضة وغيرهم كان لديهم اهتمام خاص بالأفكار الكلاسية الخاصة بالأنواع الأدبية الكلاسية الضاحكة. وكان الاهتمام بهما نادرًا ما يعبر عنه بقدر كبير من الدقة حتى من قبل كبار النقاد. وعندما يذكر السير فيليب سيدنى Sir Philip Sidney، على سبيل المثال، باختصار البحر الأيامبى Iambic أى (بحر المقطع القصير يتبعه مقطع كبير)الجاد والحذر الذى يشحذ العقل المنهك و"الساطير" Satyr أى (إله الغابات الأسطورى) الأرق الذى لا يغادر المرء حتى يجعله يضحك من حماقة ما أو عندما ينصح جواشيم دى بيلا Joachim du Bellay الفرنسيين أن يتخلوا عن الأشكال الوطنية غير الملائمة وأن يقلدوا أولئك الشعراء مثل هوارس فى modestement يتهم رذيلة العصر، فإن حدود نظرية الأنواع الأدبية فى عصر النهضة تكون واضحة.[١] ولقد فكر أساتذة عصر النهضة وكتّابه فى تاريخ الهجاء وطبيعة الفكاهة ووظيفتها، لكن بفضل الميل إلى تقريظ ما هو أخلاقى وتعليمى بمجرد إيماءة أو اثنتين نجد أن التفكير فيها – حتى من قبل إسحق كاسوبون Isaac Casaubon العظيم – قد تخلف عن التعقيد الخيالى للممارسة الفعلية.[٢] ويمكن تفسير بعض عدم الارتياح فى تعليقات عصر النهضة على الهجاء والفكاهة من خلال الحاجة – عند أتباع القدماء – لتطويع الأنواع

والأساليب الكلاسية لثقافة الدوقات والملوك، وليس الشيوخ والأباطرة، للوسائط الجديدة ووسائل الرقابة الحديثة، لدين يحثنا على حب أعدائنا، وليس على احتقارهم ودفعهم إلى الانتحار مثلما فعل الكاتب الساخر القديم أرخيلوخس Archilochus عندما اخترع البحر الأيامبي. وهكذا فأولئك الذين قلدوا الفكاهة حريصون على القول بأن الضحك يريح الجسد المتعب والروح المجهدة مثلما يقوم القلم المغموس فى الحامض بدور مبضع الطبيب، وأن الحمقى والأنذال يحتاجون إلى تقريع بلاغى جيد، وأن المرء قد يرد على من يحطون من قدره أو أن أولئك الذين يخشون الهجاء ربما يكونون متهمين بشيء ما.[٣]

تشترك الجهود لإحياء الهجاء الكلاسى فى الاهتمام بالنهوض بالذات والأداء العام والافتتان بالصوت وطبقاته، وفسيولوجيا الضحك وسيكولوجيته. إن الغموض المتأصل فى النصوص المضحكة، التى تسير وفق النظرية الأرسطية التى ابتدأها كتَّاب كبار مثل لوران جوبير Laurent Joubert، تسبب خللا عضويًا (وغالبًا قلبيًا): فنشعر بالبهجة ولكن بالصدمة أيضًا من ملاحظة شيء غير متوقع أو حتى قبيح، فبدون البهجة ليست هناك فكاهة، لكن البهجة وحدها لا تعنى الضحك. وبينما تنقبض قلوبنا وتنبسط بالأسى والفرح يتحرك غشاء القلب نحو الحجاب الحاجز، ونقول: (ها، ها، ها)[٤] وهذا الأمر نافع للصحة. والحقيقة أن بعض دعابات عصر النهضة لها آثار فكاهية علاجية: ففى إحداها أن رجلا يموت من انسداد فى أمعائه يصلى من أجل الخلاص، وعندما يذكر الأحمق أن الله لن يمنحه الخلاص بعد أن ضن عليه بمجرد ضرطة يضحك المريض حتى تزول سدة أمعائه ويشفى.[٥]

وجد عصر النهضة فى الكتَّاب الكلاسيين نموذجين أو نظريتين رئيسيتين، وإن كانا غير متوافقين، يتعلقان بالحديث الفكه، أحدهما يؤكد ما هو مهذب رقيق، والآخر ينظر إلى تقليد جاف عنيد، وكلاهما يتطلب الحدة والمرونة والمقدرة على التحولات السريعة التى ذكر أرسطو أنها تميز الفكاهة، لكن النموذج الأول يتصل أساسًا بالمرح

الممتع عقليًا، أو تهكم هوارس بينما النموذج الثانى يناسب الشكوى، كنقد جوفينال Juvenal اللاذع، أو الأشكال الأقل بهجة من التدمير السعيد. والنموذج الأول كما وصفته الأعمال الكلاسية الخاصة بالبلاغية والخطابة، يمكن أن يكسب ود الناس فى المحاكم أو مجموعة المحلفين، أما الثانى فهو يدمر الرذيلة أو يعالجها بالتهكم اللاذع. ومهما كانت رغبة مؤلفى عصر النهضة فى خلط النغمات والأساليب، ومن ثم الخلط بين هذين النموذجين، فإن رجال البلاط الذين يحكون قصة جيدة للدوق أو توماس مور Thomas More، الذى يعبر عن فزعه الطفيف من اليوتوبيا الخاصة به يختلف اختلافًا بينًا عن تصوير أريتينو Aretino لمحادثات البغايا، وتصوير رابليه Rabelais لبانورج Panurge الذى يغرق غنم التاجر أو جون مارستون John Marston يهذى فى ثورة عارمة.

لا تلقى كتب الفكاهة التى ظهرت فى عصر النهضة اعترافًا فى أيامنا هذه كتقليد كلاسى، رغم أن كثيرًا منها مكتوب باللغة اللاتينية الحديثة الواضحة، وهى تمس موضوعات مفعمة بالفلسفة مثل التناقض المنطقى أو خداع الكلمات والمنظور، وحتى المجموعات الدارجة مثل مائة قصة مرحة Cento trenta nouvelle o facetie التى كتبها الكاتب الإنسانى لودفيكو كاربونى Lodovico Carbone (١٤٦٩-١٤٧١) و A hundred mery talys التى ألفها جون راستل John Rastell (١٥٣٢) زوج أخت توماس مور، والتى أخذت عدة نكات من المؤلفين اللاتين القدامى أو المحدثين مثل: شيشرون Cicero أو حتى ماكروبيوس Macrobius أو ماكسيموس Valerius Maximus أو بوجيو بارسيولينى Poggio Bracciolini أو إيرازموس.(٦) ولم يكن ثمة شك أوائل عصر النهضة فى أن جمع النكات (facetiae وليس الحكايات الخرافية أو القصص الرمزية أو الأمثال exempla أو قصائد الحكمة أو الأقوال المأثورة أو القصص القصيرة، رغم تداخلها الشديد) كان جهدًا قام به أنصار المذهب الإنسانى، واستطاع الجامعون أن يذكروا، على سبيل المثال، سوابق شيشرون فى De oratore

(٨٧-٩٠) وكونتليان Quintilian فى Institutio oratoria (VI.٣) التى بها أقسام حول الفائدة السياسية أو القضائية للنكات. ويربط ماكروبيوس Macrobius فى مؤلفه Saturnalia الكلاسى بين النكات وبين الطعام الاحتفالى (قارن حديث إيرازموس Convivium fabulosum) ويملأ أولوس جيليوس Aulus Gellius مؤلفه Attic nights بالأقاصيص المضحكة كما أن شيشرون يشير إلى كتاب فكاهى وضعه جيه سيزار فوبسكس J.Caesar Vopiscus، ويصف كوينتليان مجموعة مفقودة من نكات شيشرون غير المحتشمة، وربما انتهى الأمر بكتب القصص الشعبى فى مطلع العصر الحديث أمثال كتاب Dobsons drie bobbes (١٦٠٧) المحبوب رغم أنه غير فكه، لكن الفكاهة بدأت كجزء من توجه بلاغى إلى الحديث الظريف ظرفًا كبيرًا، والتى تنتمى إلى أمثلة أخرى من المحاكاة imitatio فى عصر النهضة، ويتضح هذا الاهتمام بشكل أكبر فى الكتب الموضوعة باللغة الدارجة عن الأداء الاجتماعى. وهكذا يكرس كاستليونى قسمًا من مؤلفه The courtier (١٥٢٨) حول فن الفكاهة وتصنيفه ويكرس توماس ويلسون فى كتابه Arte of rhetorique (١٠٠٠) صفحات كثيرة (مثل كاستلونى المدين بالكثير لشيشرون لتخفيف الكآبة فى طبيعة الإنسان) عن طريق البهجة اللذيذة للقصص المسلية.(٧)

إن القدرة البلاغية والسيكوسوماتية للفكاهات، التى تستطيع بسهولة أن تتحول من المديح المنتج إلى التهكم القاسى قد أدى إلى جعل بعض المسيحيين يدينون استخدامها. يقول ولسون، ليس بدون استمتاع، إن العمة أو الخالة لاذعة اللسان Nippynge taunte يمكن أن تخجل الإنسان الفاضل وتجعله فرحًا من خلال المزحة المفاجئة، والشخص رث الثياب الذى لا ينظر إليه.(٨) لكن المزمور الأول يعنف أولئك الذين يجلسون فى مقاعد المزدرين، ويحظر القديس بولس الكلام الأحمق والهذر (eutrapelia)، وهى أشياء غير مقبولة،(Ephesians 4:5). ويزعم مترجمو الكتاب المقدس الصادر فى چينيف (١٥٦٠) أن الهذر يعنى ما هو غير محترم أو

ما قد يؤذى مشاعر جيرانك؛ إذ توجد أمثلة مختلفة فى الأسفار المقدسة، وفى الحديث الحلو المقبول؛ ورغم كل هذا فإن الميل الساخر لكثير من الجدل الدينى مع التأثير السياسى للنميمة الفكاهية قد أعطت مصداقية لأولئك الذين اعترضوا. وعندما أطلق ويليام تندال William Tyndale على توماس مور " كبير الساخرين" كان يقصد أن هذر مور العدائى قد جرده من أهليته كحجة فى المسيحية[٩] وحتى شكسبير الذى هذر كثيرًا يبين فى مسرحيته Love's Love's labour's lost ومسرحية Much ado about nothing كيف ينكر الظرف المحبة أو يصد الحب. وبناء على ذلك فأولئك الذين يكتبون عن النكات أو يجمعونها كثيرًا ما يدينون القذف والسوقية حتى عندما تهاجم ذا العقل الوقور لفضيلة اجتماعية. إن مقدمه كتاب النكات الذى وضعه بوجيو Poggio (١٤٧٠)، على سبيل المثال، تؤكد نوايا المؤلف الطيبة وتحذر من أنه لا يستطيع أن يرضى الشخص الغبى أو الجلف. ويذكرنا الدفاع بإصرار كوينتليان Quintilian وأخرين على أن الشخص الفكه facetus هو شخص متمدين متعلم متحضر.

شهد عصر النهضة أيضًا إحياء للهجاء الكلاسى غير الدرامي. ولم تنتظر كل الأعمال الهجائية أو الفكاهية إلى الإغريق أو الرومان بالطبع. ففكرة إيرازموس المسيحية الحمقاء، وصفاقة اللاهوت الجدل المضاد للأسقفية، الذى كتبه مارتن ماربرليت Martin Marprelate، ولعب وليام بولدوين الصفيق للتعجبات الهامشية فى Beware the cat، ولعب توماس ناش Thomas Nash بأسطح الحروف وهجاء الضيعات مثلما فى Colin Clout، التى كتبها جون سكليتون John Skelton أو Steel glas التى كتبها جورج جاس كوانى George Gascoigne، والكلام الفارغ الذى يتحاشى الرقيب مثل رسائل coq à l'âne التى كتبها كليمنت ماروت، وحكايات الحيوان مثل Mother Hubberds tale التى كتبها سبنسر، والرسائل الهزلية التى تسخر من الاتجاه نحو الغموض والـ ars dictaminis فى The letters of obscure men التى كتبها

أولريش فون هوتن Ulrich von Hutten وآخرون تدين جميعها بالكثير لسوابق العصور الوسطى أو المواد التى كتبت قبل ذلك بقليل والظروف الثقافية. وكثيرًا ما أخذ المقلدون الأخرون أيضًا عن المحدثين مثلما سخر دى بيلاى Du Bellay من بترارك J'ay oublié l'art de Petrarquizer. ، بينما تفترض اللغات المختلطة التى تخلط خلطًا محيرًا بين اللغات القديمة والحديثة موت اللاتينية بالنسبة لعامة الناس وحياتها بعد ذلك بالنسبة للمتعلمين.

على الرغم من ذلك كانت بعض الأشكال تتطلب أن ينظر القارئ من فوق كاهل الكاتب إلى النماذج الكلاسية: الهجاء بالشعر المنظوم، وقصيدة الحكمة، وهجاء Menippean، والأنواع الشبيهة بالـ Menippean مثل حوارات Lucian مثل Débat de Folie et d'Amour أو الطباقات مثل Praise of folly، وغيرها من الممارسات من النوع الذى جمعه كاسبار فى مؤلفه الضخم Amphitheatrum (١٦١٩).(١٠)

وجد الهجاء الشعرى نماذجه الرئيسية لدى هوارس وبيرسيوس Persius وجوفينالJuvenal رغم أن كثيرين اتفقوا على أن لوسيليوس Lucilius، الذى لم يبق من عمله إلا شذارات قد وضع أسس الهجاء الرومانى (قصائد الحكمة اللاتينية والدارجة التى لا حصر لها فى عصر النهضة كثيرًا ما كانت تحاكى مارشال والمختارات اليونانية بقدر أقل). وكان الفكر النقدى حول النوع الأدبى يعوقه رغم ذلك خطأ قديم يتعلق بأصول الكلمات، فقد أرجع كثيرون كلمة Satyre إلى مسرحيات الـ Satyr فى الدراما الإغريقية القديمة، ويخبرنا الفصل الثالث عشر من كتاب Arte of English poesie لمؤلفه جورج بوتنهام George Puttenham ، على سبيل المثال، كيف أن شعراء الهجاء الأول كانوا يختفون كآلهة الغابات الذين كانوا يسمونهم Satyres أو Silvanes ويتلون شعر التبكيت. ولعل بوتنهام أحب التصميمات المسرحية الخيالية لسيباستيانو سيرليو Sebastiano Serlio الذى يضع الكوميديا

والدراما فى المدن، لكن الهجاء فى أحد النجوع النائية فى الغابات.[١١] ولأن الـ Satyrs أجلاف مزعجون شبقون يشبهون الماعز وخواصرهم حتى أخمص أقدامهم يبدو من المعقول السماح للهجاء بالمزاح والابتسامات العريضة، ولا عجب أن تظهر أهم أعمال جورج ويذر George Wither الصادرة عام ١٦٢٠ الـSatyr (جلاد الرذيلة) كمخلوق أهلب له ذيل وسوط وقضيب منتصب.[١٢] وقد أثبت إسحق كازوبون Isaac Casaubon فى De satyrica graecorum poesi et romanorum satira أن satire من المحتمل أن يكون مردها إلى satura، التى تعنى (محشو تمامًا) مثل lanx satura أو صحن ملىء بأنواع الطعام المختلفة.[١٣] ولقد استغرق النقاد والشعراء بعض الوقت لقبول هذا التصحيح غير المستحسن.

عرض كتّاب الهجاء الرومان مجموعة مختلفة من الأساليب للتقليد: قال الأستاذ والناقد سكاليجر: جوفينا يحرق، وبيرسيوس يوبخ، وهوراس يبتسم.[١٤] يبدأ شعر الهجاء الإنجليزى على الطريقة الرومانية بتطبيقات توماس وايت Thomas Wyatt الذكية لهوراس، لكن كتّاب أواخر العصر الإليزابيثى، خاصة توماس لودج وجون مارستون Thomas Lodge John Marston وجوزيف هولJoseph Hall وإفرارد جلبن Everard Guilpin وجون دونJohn Donne وجدوا حنق جوفينال Juvenal القدحى أو حدة بيرسيوس Persius الأخلاقية أكثر جاذبية؛ لذا فقد شحذوا بحورهم ونغماتهم لتناسب تفضيلهم للإهانة الغاضبة والمصدر المتخيل للهجاء فى عدم توقير غير مهذب،[١٥] وحتى عندما يطوع فقرات فى Sermones التى كتبها هوارس لهجائه الرابع فإن دون (Donne) يتجنب الإشارة إلى كياسة هوارس، ويرى جوزيف هول فى Virgidemiae v.iii أن الهجاء يجب أن يكون مثل السهم الذى يرفس الريشة الحادة فى كل اتجاه.[١٦]

لا شك أن أحد أسباب إظهار المزاج الحاد هو السياق الاجتماعى لكتّاب الهجاء، وعلى عكس رجل البلاط وايت Wyatt الذى انتقد هنرى الثامن بشجاعة كتب

كثير من كتَّاب الهجاء الإليزابيثى واليعقوبيين كشباب متمدين غير متمسك بالقيم والأخلاق، ولا يزال هامشيًا من الناحية المهنية والاجتماعية، ويخوض تجربة أدبية يرضى بها العقلاء أو الأقوياء. ويمكن للشخصيات التى استخدمها كتَّاب الهجاء الإنجليز أن يبدوا كمرضى يتنزهون بأبيات تتحدث عن المستوى الأخلاقى السامى، إلا أنها تبدو مستشيطة غضبًا، مهووسة بالجنس، تكره الأجانب، وتكره النساء، مذعورة من الكاثوليك والطهريين وتحتقرهم، شواذ جنسيًا، ينتمون إلى البلاط، ومدمرون. ومن غير المحتمل أن يكون المؤلفون أنفسهم قد جنوا من الغضب، وكان مقررًا أن يكون هول Hall أسقفًا ودون Donne عميدًا لكلية سانت بول. يجب أن يكون هناك شيء أبعد من الشخصية أو فهم أصول الكلمات لابتزاز أسباب عدم الترابط والمبالغات ربما كان جمعًا بين الاختيال الشبابى والأزمة الاقتصادية التى حدثت أواخر التسعينيات من القرن السادس عشر وانقشاع الوهم أواخر القرن، ورد الفعل المضاد للاتجاه البتراركى anti - Petrarchan أو السبنسرى anti - Spenserian.(١٧)

إن الهجاء الإليزابيثى فى أفضل صوره (لدى دون) يستكشف بطريقة غير واضحة العقلية غير المستقرة خلف مزاعمه لعلاج علل المجتمع. فهو يسبر ببعض العصبية طبيعة اللغة، والشناعات اللفظية التى يرتكبها الخارجون على المجتمع، وسلطة الحكومة فى تكميم أفواه من يعوى. ذلك الهجاء يعطى معنى العمل على هامش ما هو مقبول أخلاقيًا واجتماعيًا وسياسيًا. وقد صدر إعلان يأمر بحرق كتابات هجائية كتبها مارستون Marston وجويلين وهول Hall وآخرون، ومنع طبع المزيد منها.(١٨) وخلال العهد الملكى التالى، وعلى الرغم من عناوين مثل Abuses stript and whipt التى كتبها ويذر (١٦١٣) ضعف شعر الهجاء على الطريقة الجوفينالية أو الفارسية Persian، ولم يهجر النثر، خاصة ذلك النثر المسمى Varronian أو Menippean. كما اتفق قلة من النقاد على أن هذا الصنف من الهجاء

قد ابتدعه مانيوس Menippus شاعر القرن الثالث قبل الميلاد الساخر، الذى يظهر كثيرًا فى حوارات لوشيان، وتم إحياؤه فى العصور الرومانية على يد فارو. وتذكر مقدمة Satyre Ménippée، التى كتبتها بيير بيتو Pierre Pithou (١٥٩٤) نسبًا قديمًا، فهى ليست جديدة أو غير مألوفة، فلأكثر من ألف وستمائة عام ظل فارو Varro، الذى أسماه كوينتيليان والقديس أغسطين، الأبرع بين الرومان، ظل كتب هجاء من هذا النوع أيضًا. وقد ربط مكروبيوس Macrobius اسم مينيوس Menippus به؛ لأن الفيلسوف قد كتب مثله أمامه كتابة مليئة بالهذر والأفكار المرحة والكلمات الطيبة؛ ليجعل الناس يضحكون وليكتشف الأشرار فى زمانه، وقد كتب قصائد متشابهة للوشيان وبترونيوس وأبوليوسو فى زماننا الرجل الطيب رابليه، الذى تفوق على جميع الرجال الآخرين فى مناقضة الآخرين والأفكار الجميلة. يشكو بيتو أن رابليه لديه قدر كبير من الكلمات المالحة والمرة التى لا تناسب سوى الحانات، ولكن فى الحقيقة أن أحد أسباب شهرة الهجاء الـ Menippean فى عصر النهضة هو الفرصة التى قدمها لذلك الاسترخاء، لما سمى الإنشاء السهل ومبادئه التنظيمية المتساهلة وقدرته على الاستعراض والاستطراد... وتاريخه فى التصوير السهل واتساع الاحتمالات لتمثيل الشخصيات.[١٩]

إن الهجاء على طريقة مانيوس هو نوع من السخرية العريضة أو غالبًا ما قد يعد هذا سر جانبيته. ولا تتحدث Lenten stuffe التى كتبها توماس ناش (١٥٩٩) عن أى شىء سوى قدرة توماس ناش على وضع المزيد من الكلمات على الطبيعة، وهو يريد مناقشة حول السمك فى كرنفال كلامى. كذلك فإن Metamorphosis of Ajax التى كتبها السير جون هارينجتون تؤجل وصفها الموعود للحمام حتى قرب نهاية النص، وهو تأجيل بليغ مثير، وتخبر بأن هذه هى أفضل نكتة داعرة فى النص، وهذا الهجاء الذى يكون فى الغالب لطيفًا يمكن رغم هذا أن يكون حادًا مثل Satyricon، التى كتبها بترونيوس والتى تسخر من المجتمع الرومانى أو

Apocolocyntosis التى كتبها سنكا والتى تصور تحول الإمبراطور إلى يقطينة بعد وفاته. إن Apologie pour Hérodote التى كتبها إستين Estienne على النهج الـ Menippean معادية للكاثوليكية بشكل جاد، وقد أثارت تلك الكتيبات حربًا بين مارتن ماربريليت ومناوئيه، مما يعد جدلا لاهوتيًا على النهج Menippean.

بعد عصر النهضة فتحت رقصات الهجاء الرثة لهول ومارستون ودون الطريق أمام الثنائيات المنضبطة لدرايدن وبوب. وكان للهجاء المبنى مستقبل زاهر مع كتّاب مثل: سوينت وستيرن، وكثيرًا ما أساء نقاد عصر النهضة فهم تاريخ الهجاء كما أخطأ كتّاب عصر النهضة أيضًا فهم طبيعة ما قلدوه؛ فبين أيديهم كانت الأساليب والأنواع كثيرًا ما تختلط فلا يعرف مكانها ولا هويتها. وقد أعطت هذه الصعوبة فى التمييز فكاهة عصر النهضة الحرية والحيوية والقدرة المستمرة على الإزعاج والتسلية.

الهوامش

1- *The defence of poetry*, in *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten (Oxford: Oxford University Press, 1973), p. 95; Joachim du Bellay, *La deffence et illustration de la langue françoyse* [1549], ed. H. Chamard (Paris: Didier, 1948), pp. 118–19.

2- For Causabon, too, the 'soul' of satire is 'the persecution of vice and exhortation to virtue, to the achieving of which ends it uses humor and jesting like a weapon'. P. E. Medine (trans.), 'Isaac Casaubon's *Prolegomena* [1605] to the *Satires* of Persius', *English literary Renaissance* 6 (1976), p. 288.

3- Robert C. Elliott's *Power of satire: magic, ritual, and art* (Princeton: Princeton University Press, 1960) thinks this discomfort arises from satire's source in cursing and magic. This and other studies not cited here are listed in Marjorie Donker and George Muldrow, *Dictionary of literary-rhetorical conventions of the English Renaissance* (Westport, CT: Greenwood Press, 1982); Angela J. Wheeler, *English verse satire from Donne to Dryden: imitation of classical models* (Heidelberg: Carl Winter, 1992); and Dustin GriAn, *Satire: a critical reintroduction* (Lexington: University Press of Kentucky, 1994), who examines the role of provocation, enquiry, play, and pleasure in classical and early modern satire.

4- Marvin T. Herrick, *Comic theory in the sixteenth century* (Urbana: University of Illinois Press, 1964), ch. 3; and Laurent Joubert, *Traité du ris* (1579), edited and translated as *on laughter* by Gregory de Rocher (University, AL: Alabama University Press, 1990). Sidney, however, while admitting that delight and laughter 'may go well together', says delight 'hath a joy in it' but laughter 'hath only a scornful tickling' (*Defence*, p. 115).

5- See Thomas Nash, 'Philopolites', *Miscellanea, or a fourefold way to a happie life* (London: J. Dawson, 1639), sig. nn3*r*. Joubert (pp. 127–8) describes patients cured by monkeys' japes.

6- Barbara Bowen, 'Renaissance collections of *facetiae*, 1344–1490: a new listing', *Renaissance quarterly* 39 (1986), 1–15; 'Renaissance collections of *facetiae*, 1499–1528', *Renaissance quarterly* 39 (1986), 263–75. P. M. Zall, *A hundred merry tales* and *A nest of ninnies* (Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1963, 1970), reprints a number of English jestbooks.

7- Ed. Thomas Derrick (New York and London: Garland, 1982), p. 274. The margins of a1510 manual for cardinals by Paolo Cortesi note the rhetorical categories of the jokes he includes; see Barbara Bowen (ed.), *One hundred Renaissance jokes* (Birmingham, AL: Summa, 1988), p. 49.

8- Wilson, *Arte of rhetorique*, p. 275.

9- More called Tyndale himself the mocker; for the exchange, see Thomas More, *The answer to a poisoned book*, ed. S. Foley and C. H. Miller (New Haven: Yale University Press, 1985), p. 8 and note.

10- Lucian is revived also in satirical voyages like those in Rabelais or Joseph Hall's *Mundus alter et idem* (1605) and in such visions of the underworld as Caelius Curio's *Pasquillus ecstaticus* (translated in ?1566 as *Pasquine in a traunce*), John Donne's *Ignatius his conclave*, or lampoons printed during Britain's civil war. Makers of paradox often claim to follow Erasmus in reviving an ancient genre exemplified by Ovid's *Nux* or the pseudo- Virgilian *Culex*.

11- Marie-Madeleine Martinet, 'Espace satyrique et distance satirique', in *La satire au temps n de la Renaissance*, ed. M. T. Jones-Davies (Paris: Touzot, 1986), pp. 223–31. Puttenham's views were widespread and may be found in, for instance, William Webbe's *A discourse of English poetrie* (1586) in G. Gregory Smith (ed.) *Elizabethan critical essays*, 2 vols. (1904; reprint Oxford and New York: Oxford University Press, 1971), vol. i, and in John Harington's preface to his

translation of Ariosto's *Orlando furioso* (1591), edited by R. McNulty (Oxford: Clarendon Press, 1972).

12- George Wither, *The workes* (London: J. Beale for T. Walkley, 1620).

13- Isaac Casaubon, *De satyrica Graecorum poesi, & Romanorum satira* (Paris: A. & H. Drouart, 1605), Bk. ii, ch. 4.

14- *Poetices libri septem* (1561), iv.98: 'Juvenalis ardet, instat apertè, jugulat. Persius insultat. Horatius irridet'. A. Buck (ed.), Stuttgart: F. Frommann-Holzboog, 1964.

15- Donne's fourth satire, for example, has a deliberately bumpy start: 'Well; I may now receive and die; My sinne / Indeed is great, but I have beene in / A Purgatorie, such as fear'd hell is / A recreation, and scant map of this'.

16- Joseph Hall, *Virgidemiae* (London: T. Creede for R. Dexter, 1597–9), sig. f3*v*.

17- Some satirists boast of shunning love poetry, like Everard Guilpin rejecting 'whimpring Sonnets, puling Elegies' for 'Tearmes of quick Camphire & Salt-peeter phrases' (*Skialetheia* (1958; facs. reprint London: Oxford University Press, 1931), sigs. b8*r*, c3*r*), or John Marston (*The scourge of villainie*; (1599; facs. reprint Edinburgh: Edinburgh University Press, 1966) sig. e6*v*) refusing to 'lisp' out 'melting poesie' aimed at 'some female soule'. Marston rightly says his lines suited 'the swaggering humor of these times'

('Certain satyres', sig. c1*v*).

18- The proclamation is reprinted in Joseph Hall, *Poems*, ed. A. Davenport (Liverpool: Liverpool University Press, 1949), pp. 293–4.

19- I quote the English translation by T. W. W[ilcox?]: *A pleasant satyre or poesie: wherein is discoursed the Catholicon of Spayne* (London: by widow Orwin for T. Man, 1595), sig. bb1. The definitive edition of the *Satyre Ménippée* is that of 1594 (facs. reprint Geneva: Slatkine, 1971). For the French original of passages quoted here, see the edition by Ch. Marcilly (Paris: Garnier, ?1882) pp. 330–1. Eugene Kirk, *Menippean satire: an annotated catalogue of texts and criticism* (New York and London: Garland Press, 1980), p. xiii.

Scott Blanchard, *Scholars' bedlam: Menippean satire in the Renaissance* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1995) adds the pleasure taken by the learned in erudite mockery of scholarly pretension.

نظريات القصص النثرى

ترجمة: جمال الجزيرى

(٢٩)

نظريات القصص النثرى فى إنجلترا (١٥٥٨ – ١٧٠٠)

بول سالزمان

تواجهنا مشكلة منهجية كبيرة يجب علينا أن نتوقف عندها قبل أن نبدأ فى كتابة أى "تاريخ" للأفكار النقدية الخاصة بالقصص النثرى prose fiction فى إنجلترا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر؛ ففى تلك الفترة لم يتفق الكتّاب على أن أعمال مثل أركاديا Arcadia (١٥٩٠) لفيليب سدنى Philip Sidney أو الرحالة التعس Unfortunate Traveller (١٥٩٤) لتوماس ناش Thomas Nashe أو العالم الملتهب Blazing World (١٦٦٦) لمارجريت كفندش Margaret Cavendish أو المجهول Incognita (١٦٩٢) لوليم كونجريف William Congreve تنتمى للجنس الأدبى نفسه genre. لذلك عندما نتناول قضايا مثل المناقشات حول الأسلوب الملائم للقصص النثرى أو المجادلات حول تصوير الشخصيات characterization فى القصة الخيالية romance، يجدر بنا أن نتذكر أن هذه القضايا لم تتفرع إطلاقًا لتشمل أى تصور لمفهوم الجنس الأدبى، الذى ظهر فى القرن العشرين استجابة للاهتمام الحديث بالرواية novel.

تلقى التصورات عن الرواية وأصولها غمامة معتمة على اعتبارات كل من طبيعة القصص النثرى فى الفترة السابقة على القرن الثامن عشر، والأفكار النظرية المستمدة من الفترة السابقة التى يمكن أن تكون سبقت إلى حد ما أعمال ديفو Defoe

وريتشاردسون Richardson وفيلدنج Fielding. ولقد أحيا قدر لا بأس به من الكتابات النظرية الحديثة فكرة الكتاب القيم صعود الرواية[١] Rise of the novel للناقد أيان وات Ian Watt، وسلط الأضواء من جديد على هذه الفكرة. وغيرت أعمال لينارد ديفز Lennard Davis ومايكل ماكيون Michael McKeon وج. بول هانتر J. Paul Hunter وروبرت ماير Robert Mayer أفكارنا عن المراحل الأولى لنشأة الرواية، إلا أن كل هؤلاء الكتّاب ينظرون للوراء إلى الفترة السابقة؛ حتى يفهموا بوضوح أكثر النموذج التطورى الذى اقترحه وات، الأمر الذى يضفى شكلا من الحتمية الغائية teleological determinism التى تفوت علينا أية فرصة فى النظر إلى القصص على ما قبل القرن الثامن عشر على ضوء اهتماماتهالخاصة.[٢] ونجد المشكلة نفسها بالضبط فى عمل أ. ج. تيجى A. J. Tieje عن باكورة القصص النثرى، على الرغم من تركيزه الشديد على أعمال القصص الفعلية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر.[٣] وفى تناولى لـ"نقد" القصص النثرى فى الفترة ١٥٥٨-١٧٠٠، حاولت جاهدًا أن ألم بالقضايا المطروحة فى الفترة نفسها، فحددت بقدر ما أستطيع أى أجناس أدبية تؤدى إلى ظهور اهتمامات نقدية معينة، إلا أن التأويل الاستكشافى heuristic construction للقصص النثرى كفئة category لا يمكننا، إلى حد ما، من الابتعاد كثيرًا عن النموذج التطورى الذى كونه التقييم الحديث لشكل الرواية the novel form.

يتجلى ذلك بوجه خاص فيما يتعلق بالقصص الإليزابيثىElizabethan fiction؛ حيث إننا نجد كل النقد الفعلى فى موضعين فقط: فى تصديرات prefaces الأعمال المفردة، وفى كتاب دفاع عن الشعر An Apology for Poetry للسير فيليب سدنى Sir Philip Sidney. وقبل ظهور كتاب سدنى هذا، نجد أمتع مناقشة للقصص النثرى وآثاره تتعلق بالقصة القصيرة short story، كما ترجمت واقتبست من الكتّاب الأوروبيين (بوكاسيو Boccaccio وباندللو Bandello وبلفورست Belleforest ومارجريت دى نافار Marguerite de Navarre) على يد وليم بينتر William Painter

فى كتابه قصر البهجة The palace of pleasure(١٥٦٦)، وجفرى فنتون Geoffrey Fenton فى كتابه أطروحات تراچيدية Tragical discourses (١٥٦٧) وجورج بيتى George Pettie فى كتابه القصر الصغير من اختيار بيتىof Pettie his pleasure .. Petite palace (١٥٦٧)– ولم يقتبس بيتى القصص التى كتبها الكتَّاب الأوروبيون بل القصص الكلاسية. ينظر بينتر إلى ما يسميه " تواريخ" histories على أنها ذات مغزى أخلاقى ويقول إنها تهدف إلى" تقديم نماذج جيدة، أفضلها يحتذى به وأسوأها يتم تجنبه"، كما أنها تقدم أيضًا بصفتها تسلية جذابة: فهى "مرسومة بألوان زاهية".(٤) أما جفرى فنتون فيهتم أكثر بإبراز المغزى الأخلاقى لمثل هذه القصص: " كما تبينت أنا فى كتابة هذه الأمور التراچيدية خطأ حياتى نفسها، أتمنى كذلك أن يفيق باقى شباب بلادنا من غفوة حماقاتهم الفظيعة بعد أن يقرأوا عملى.(٥) ويمكننا أن نرى اهتمام هذين الكاتبين بإبراز قدرة هذا القصص على التأثير الأخلاقى على ضوء نقد روجر أشام Roger Ascham فى المدرس The scholemaster (١٥٧٠)، لـ "الكتب الطافحة بالحمق، التى ترجمت مؤخرًا من الإيطالية إلى الإنجليزية وتباع فى كل محل بلندن، وتروج لها عناوين صادقة سرعان ما تفسد الأخلاق الشريفة"(٦). ربما كان أشام يقصد بينتر عندما أبدى ملاحظته الشهيرة بأن " لن تحدث عشر قصص مثل موت آرثر(*) مجتمعة فسادًا يساوى عُشر الفساد الذى يحدثه كتاب من تلك الكتب التى

(*) موت أرثر Morte D'Arthur كتاب للسير توماس مالورى Sir Thomas Malory طبعه توماس كاكستون (١٤٢٢–١٤٩١) عام ١٤٨٥، وهو من أسس أول مطبعة إنجليزية ١٤٧٦–١٤٧٧. وكان مالورى قد كتب ثمانى حكايات منفصلة عن الملك آرثر وفرسانه، إلا أن كاكستون دمج هذه الحكايات فى حكاية واحدة طويلة ونشرها . وعاش مالورى حياة عنيفة، دخل فيها السجن عدة مرات، وهناك من يقولون إنه كتب بعض حكاياته فى السجن. وتسجل الحكايات أعمال الفرسان الأسطوريين للمائدة المستديرة وغرامياتهم وخياناتهم وبحثهم عن الكأس الذى استخدمه السيد المسيح فى العشاء الأخير. ومن الجدير بالذكر أن مالورى صار واحدًا من أهم مصادر الحكايات الأسطورية الأرثرية، وأثر بأسلوبه الجليل الواضح البسيط فى العديد من الكتاب بعده وتم اكتشاف مخطوط من كتاب مالورى يرجع للقرن الخامس عشر فى مكتبة كلية ونشستر=

ألفت فى إيطاليا وترجمت فى إنجلترا(٧). بينما أثار النقد الأخلاقى، الذى لم يكن نادرًا فى ذلك الوقت، همم بعض الكتّاب للدفاع عن الجوانب الأخلاقية فى مثل هذه القصص، ويجب أن ننظر إليه كذلك على ضوء اعتراف بينتر بقوة هذه القصص، قوة ربما تفوق أى هدف تعليمى، حتى فى الملاحظات التى أبداها بينتر فى الإهداء: "فى هذه التواريخ المصورة بألوان زاهية، نجد الأشكال القبيحة للعجرفة والغرور، والأشكال المشوهة للفسوق والاغتصاب، والجوانب القاسية من الفساد، وانتهاك النظام والخيانة وسوء الطالع، والإطاحة بالحكام والأشخاص الآخرين. ويمتزج كل ذلك بأطروحات تثير البهجة وكلام تطرب له النفس، وتمارين رياضية تنطوى على حيل مخادعة، وهجاء لاذع، كل ذلك حتى ينعش عقل سيادتك"(٨). بخلاف بينتر وفنتون، يبدو بيتى أقل اهتمامًا بالنزعة التعليمية didacticism، ويكتب بلهجة احتقار sprezzatura مهذب، تسخر فى الغالب من النبرة الوعظية المملة لأسلافه: "لا أجسر أن أقارن هذا العمل بـ قصور البهجة السابقة علّى، لأن المقارنات مقيتة، ولأنها تشمل تواريخ ترجمت عن مؤلفين وقورين وكتّاب مثقفين: و[عملى] هذا يشمل أطروحات أنتجتها قريحة شاب يافع، وصاغها بأسلوب ارتجالى".(٩)

العلاقة بين الغرض التعليمى المقصود وأيحاء بيتى بأن هدف قصصه يتمثل ببساطة فى "أن يمتعك" علاقة تناولتها كل أشكال النقد طوال تلك الفترة من تاريخ الأدب literary history، لكن بالنسبة للقصص النثرى تبرز هذه العلاقة فى أوضح صورها عند فيليب سدنى من الناحية النظرية فى دفاع عن الشعر ومن الناحية التطبيقية فى أركاديا؛ ففى دفاع عن الشعر، لم يأل سدنى جهدًا فى إدماج القصص النثرى فى تعريفه للشعر: "هناك العديد من أبرع الشعراء الذين لم يكتبوا نظمًا على الإطلاق". ثم يستشهد بزينوفون Xenophon [٤٣٠- ٣٥٥ ق.م] و"هليودورس

=Winchester College فى عام ١٩٣٣، وطبع فى مطبعة جامعة أكسفورد، ويبين هذا المخطوط مدى تلاعب كاكستون فى حكايات مالورى (المترجم).

Heliodorus فـى اختراعـه الممتـع لتلـك الصـورة الغراميـة فـى تيـاجينز وكارقليـا Theagenes and Chariclea؛ ولكنهما يكتبـان نثرًا: وأقول ذلك لكى أدلل علـى أن القافيـة rhyming والنظم versing لا يجعلان الكاتب شاعرًا" (ص ٨١).[١٠] فالبنسبة لسيدنى، "التعليم الممتـع" يعـزز الشـعر، "ذلـك الاختـراع للصـور البارعـة للفضـائل والرذائل ونحوهما" (ص٨١). ويستند وصف سدنى لمزايا الشعر التى يتفوق بها على التاريخ والفلسفة إلى فكرة أن الشعر، من خلال تقديم "صورة ناطقة" (ص٨٦)، سيهز وجدان القارئ؛ فالشـاعر "لا يدلنا علـى الطريـق فحسب، بـل يقدم لنـا منظـرًا شـديد البهجـة من الطريق لدرجة أنـه يغرى أى إنسان بدخولـه" (ص٩٢). وفـى عبارة تشير مرة أخرى إلى قوة القصص النثرى، يؤكد سدنى ببراعة سطوة الحكاية على السامعين: "عنـدما تحكـى حكايـة، سـيجيئون إليـك بالتأكيـد، فالحكايـة تجـذب الأطفـال وتجعلهـم يتخلـون عن اللعـب، وتجعـل المسنين يتركـون دفـء المدفأة ويجيئـون إليك لسمعوك" (ص٩٢). فالحكايـات المفعمـة بالحيـاة فـى القصـص النثـرى تحـرك أولئـك الـذين لـم تحرك فيهم تعاليم الفلسفة ساكنًا وتقودهم نحو طريق الفضيلة. وهذا التأكيد للإمكانـات التعليميـة للقصـص النثـرى جعـل سـدنى يمتـدح القصـة الخياليـة الفروسـية chivalric romance فـى حسد: "فى الواقـع، عرفت أناسًـا عنـدما قرأوا قصصًـا نثريًـا حتـى مثـل أماديس دى جول(*) Amadis de Gaule (التـى يعلـم الله أنهـا تفتقـر إلـى الكثيـر مـن جوانب الشعر الخالص) وجدوا أنفسهم مندفعين إلى اللطف والكرم وخاصـة الشجاعة" (ص٩٢).

يمكننـا أن نعتبـر العديد من الملاحظـات التـى أبداها سدنى فـى كتابـه دفـاع عن الشعر المرتبطـة بالقصـص النثرى تبريرًا لممارسـته الإبداعيـة فـى أركاديا، خاصـة

(*) رواية عن الفروسية الإسبانية كتبها مونتالفو Montalvo فى عام ١٥٠٨ وربما استمدها من نص برتغالى فى القرن الثالث عشر وبطل هذه الرواية هى أماديس ويلقب الفارس الأسد، ويضرب به مثل العاشق المخلص المحترم، ومثل الفارس المتجول (المترجم) .

اهتمامه بالكتَّاب الذين "مزجوا بين الأشياء البطولية heroical والأشياء الرعوية(*) pastoral" (ص ٤٩). ولكن يجدر بنا أن نشير هنا إلى أن أركاديا لاتتبع دومًا تلك القواعد التعليمية للقصص: و نكتفى هنا بذكر مثال واحد، قلما يكون أبطال سدنى نماذج للفضيلة الخالصة إلا أن الكتَّاب الذين اقتفوا خط سدنى فى الاهتمام بمغزى القصص النثرى مالوا إلى مزج القواعد المنصوص عليها فى دفاع عن الشعر بالنموذج التمثيلى فى أركاديا. وهكذا كتب فرانسيس ميرز Francis Meres فى كنز الحكمة Palladis Tamia (١٥٩٨): "مثل زينوفون.. وهليودورس... كتب السير فيليب سدنى قصيدته الخالدة أركاديا كونتسة بمبروك The Countess of Pembrooke's Arcadia نثرًا، ومع ذلك فهو أبرع شعرائنا"(١١). فى كتاب النافلة الثاقبة Pierces supererogation (١٥٩٣)، يمتدح جبريل هارفى Gabriel Harvey أركاديا بطريقة تستدعى مجموعات القصص السابقة عليها، التى أزاحها عمل سدنى وحل محلها: هل تحتاج إلى قصر البهجة مكتوبة أم إلى ساحة الشرف Court of Honour مطبوعة؟ اقرأ أركاديا كونتسة بمبروك، فهي أسطورة باهرة زاخرة بالحوادث الممتعة والأطروحات المفيدة(١٢). قلد الكتَّاب أركاديا واقتبسوها لما يربو عن قرن من الزمن وما يمكن أن نطلق عليها نظرية القصص الأركادى Arcadian fiction عبروا عنها فى المقدمات والأطروحات بعبارات مختصرة وافية فى الغالب عن أسلوب سدنى أو بملاحظات تعكس مثاليات كتاب دفاع عن الشعر وتراها مطبقة بالضرورة فى أركاديا. على سبيل المثال، كتب السير وليم ألكسندر Sir William Alexander فقرة

(*) الرعوى صفة تطلق على نوع من الشعر الذى يخلق جوًا ريفيًا قد يكون حقيقيًا أو مختلقًا، وفيه يتبادل الرعاة أشعارًا تتناول شتى الموضوعات. ورائد هذا النوع من الشعر هو ثيوكريتيوس Theocritus (٣١٥–٢٥٠ ق.م)، الذى مزج شعره بين واقعية الملاحظة وأوهام الخيال، وكان يعيش فى الإسكندرية ويصف فى شعره ذكرياته فى اليونان. وأصبح هذا الشعر الرعوى مصطنعًا تمامًا عندما انتقل إلى الحضارة الرومانية على يد فرجيل (٠٧ – ٧١ ق.م)، حيث تحول إلى وصف لأحلام سكان المدن بسكينة الريف وجماله (المترجم).

واصلة ترأب الصدع بين النسخة القديمة والنسخ المنقحة من أركاديا ويمتدح كذلك مثال سدنى فى أطروحته النقدية Anacrisis (١٦٣٤) قائلا إن أركاديا "أبرع عمل... كتب فى أية لغة... حيث يقدم العديد من أنماط الكمال شديدة التهذيب لكلا الجنسين"[١٣].

مثل المغزى التعليمى المستمد من دفاع عن الشعر والذى يعزى إلى أركاديا، تتناول الكثير من التعليقات على سدنى والقصص النثرى بوجه عام فى تلك الفترة قضايا الأسلوب. ويمكننا أن نرجع ذلك، فى أحد جوانبه، إلى تأثير جون ليلى John Lyly وقصته الخيالية يوفوس: تحليل الفطنة Euphues: The anatomy of wit (١٥٧٥) على الأسلوب النثرى بوجه عام. وكان للأسلوب اليوفوى[*] Euphuism معجبوه ومنتقدوه خلال فترة ذروة تأثيره التى استمرت حوالى عقد من الزمان وسنضرب مثالا لكل من الفريقين، مدح وليم ويب William Webbe ليلى فى عمله أطروحة فى الشعر الإنجليزى A discourse of English poetrie (١٥٨٦) قائلا: "لأنه خطا خطوة أبعد مما خطاها سابقوه أو معاصروه عندما بدأ يكتب الأطروحة البارعة التفكه فى قصته يوفوس". وفى عام ١٦٠٢، انتقد توماس كامبيون Thomas Campion فى كتابه ملاحظات على فن الشعر الإنجليزى Obseruations in the art of English poesie التتابع السخيف للحروف فى لغتنا الإنجليزية، الذى كان يعنى الكثير منذ عهد قريب لكنه الآن طرد خارج فناء كنيسة القديس بولس"[١٤]. والاهتمام بالقصص النثرى كنموذج مثالى للأسلوب النثرى واضح أيضًا بالنسبة لأركاديا التى امتدح الكثيرون أسلوبها، وكانت مصب اهتمام كتابين مهمين فى البلاغة: البلاغة الأركادية Arcadian rhetoric (١٥٨٨) لأبراهام فرونس Abraham Fraunce

---

(*) نسبة إلى عنوان قصة يوفوس Euphues لجون ليلى المذكورة أعلاه، ويتميز الأسلوب اليوفوى بالاتكاء على الألوان المختلفة للبديع كثيرًا لدرجة أن الفكرة يمكن أن تغيب عن القارئ فى زخم المحسنات البديعية التى تكاد تقتل عفوية النص (المترجم).

وتوجيهات فى الكلام والأسلوب Directions for speech and style (حوالى ١٦٠٠) لجون هوسكنز John Hoskins وهوسكنز على وجه الخصوص يقتبس الغالبية العظمى من أمثلته العديدة على أنواع المجاز البلاغى rhetorical tropes من أركاديا، الأمر الذى يجعلها كتيبًا فعليا فى الأسلوب. تدل قضية الأسلوب الملائم ومناقشات المغزى التعليمى للقصص على أهمية أعمال مثل يوفوس وأركاديا كنماذج للخطاب والأسلوب الملائمين. وأثارت بعض الأعمال الحديثة عن القصص الإليزابيثى قضية مهمة ألا وهى الجمهور المستهدف لهذا القصص.

ربما تتبع هذه القضية من عدة إشارات فى المقدمات وفى القصص نفسها إلى القارئات. وقامت كارولين لوكاس Caroline Lucas بتأويل تلك الإشارات على أنها مؤشر زيادة نوعية فى الجمهور النسائى بوجه عام فى تلك الفترة وكذلك اهتمام مماثل من قبل كتَّاب القصص بجذب هذا الجمهور[١٥]. لهذا السبب وجه ليلى مقدمة يوفوس وإنجلترا Euphues and his England (١٥٨٠)، وهى تكملة قصته يوفوس، إلى "سيدات وشريفات إنجلترا"، ثم يقول فى هذه المقدمة إن "يوفوس موضوعة فى العلبة التى تحفظ فيها السيدة نفائسها، ثم تفتحها لتقرأها كما لو كانت عالمًا منكبًا على دراسته"[١٦]، وكتبت لورنا هتسون Lorna Hutson تفسيرًا أكثر تعقيدًا، وفى رأيى أكثر إقناعًا،[١٧] لهذه الظاهرة؛ فترى هتسون القصص التى تناولناها هنا حتى الآن متورطة فى أزمة طبيعة الصداقة بين الرجال بعد ظهور المذهب الإنسانى humanism فى إنجلترا ولا تهتم هتسون بمخاطبة النساء فى أعمال مثل يوفوس بقدر اهتمامها ببيان "أهمية النساء كموضوع ثقة لدى الرجال" (ص٧). وترى هتسون فى قصص الستينيات والسبعينيات من القرن السادس عشر "تعبيرًا شكليًا ومضمونيًا عن التنصيص textualization الشامل لعلامات الشرف الذكورى، علامات الثقة والمصداقية بين الرجال (ص ٨٨)، وهكذا على الرغم من وجود بعض الجمهور النسائى لهذا القصص فإن "اهتمامه بالأقوال المطولة التى

تتغزل فى النساء وليس بالأوصاف المطولة للمنازلات بين الرجال، ربما لا تتعلق بالبهجة المتوقعة للقارئات بل تحويل القدرة الذكورية من القوة إلى الإقناع" (ص ٩٨).

تزايد عدد النساء المشاركات فى إنتاج القصص النثرى فى القرن السابع عشر، وسأتناول بعض آرائهن فى طبيعة هذا القصص فيما بعد. أما فى القرن السادس عشر فلم تكن إلا مارجريت تايلر Margaret Tyler التى ترجمت جزءًا من القصة الخيالية الفروسية مرآة مآثر الأمراء والفروسية Mirror of princely deeds and knighthood (١٥٧٨) لديجو أورتونز دى كالاهورا Diego Ortúñez de Calahorra. وفى المقدمة التى نالت مؤخرًا قدرًا كبيرًا من اهتمام الباحثين المهتمين بتتبع كتابات النساء فى بداية العصر الحديث، تقر تايلر بأن القصة يمكن أن تكون "أكثر ذكورية مما يلائم بنات جنسى" (ص ٩١)،[١٨] لكنها تؤكد أن المآثر الفروسية يمكن أن يرويها النساء والرجال على السواء: "يمكن أن تتولد عندكم أنتم أيها الرجال المقاتلون بطبيعتكم، وكذلك عندنا نحن النساء اللاتى تخصنا فائدة "انتصاراتكم" مثلما تخصكم بالضبط" (ص٢٠). ثم تحدد تايلر صراحة أنه "سيان أن تكتب امرأة قصة وأن يوجه الرجل قصته إلى امرأة" (ص٣٢). بالطبع لا تسرى هذه الحجة على كتابة القصص فقط، فكل ما تقوله تايلر عن النوع الأدبى الذى تترجمه هو أن هذا النوع يقدم "سوء عاقبة الضغينة والجبن وحسن عاقبة الأمانة والشجاعة"، إلا أن غرضه الأساسى "أن.. يزجى الوقت وليس أن يسبب ضرر المعرفة المحزنة" (ص٣٢).

فى القرن السابع عشر حدث أكبر تغير فى نظريات القصص النثرى من خلال مناقشة المغزى السياسى لشكل الرومانس romance form. قدم فوك جريفيل Fulke Greville صديق سدنى تأويلا لـ أركاديا باعتبارها مثالا نموذجيًا للأخلاق السياسية، ورأى فى القصة إظهارًا لأخطار عدم الالتزام بمبادئ الحكم الصحيح: "عندما يخدم الأمراء المستبدون العمل الشعبى الذى يعد مفخرة جلال الملك، حتى

يداعبوا خيالاتهم "(ص١٠)[١٩]. ورأى جريفيل فى أبطال سدنى "أمراء مخنثين" وزعم أن سدنى كان يقصد "أن يحول مبادئ الفلسفة العقيمة إلى صور خصبة للحياة" (ص١٠). فبالنسبة لجرأيفيل تعتبر قصة سدنى ذات توجه تعليمى صارم (ومن الواضح أن ذلك يتناسب مع رؤية الحياة عند جريفيل): "أعرف أنه كان يهدف إلى رسم صور دقيقة لكل موقف عقلى لدرجة أن أى إنسان تجبره ضغوط هذه الحياة على المرور بمضايق أو مناطق حسن الطالع أو سوء الطالع، يمكن أن يرى (كما فى مرآة) كيف يعتصم بالهدوء والرزانة أمام تقلبات الحياة التى تثبط الهمم، ويصمد أمام ابتسامات الحظ غير المعقولة" (ص١١).

تعد أرجنيس Argenis لجون باركليه John Barclay من أكبر المؤثرات فى إعادة التوجه الصريح للرومانس romance فى الاتجاه السياسى. ونشرت لأول مرة فى باريس فى عام ١٦٢١، وهى مكتوبة باللغة اللاتينية وسرعان ما تلقفها ثلاثة مترجمين إنجليز من بينهم بن جونسون Ben Jonson وقاموا بترجمتها؛ لكن للأسف ضاعت هذه الترجمة فى الحريق المشين الذى شب فى نوفمبر من عام ١٦٢٣، وأرجنيس قصة رمزية allegory سياسية تستخدم شكل الرومانس فى الاستكشاف (المتخفى) لمجموعة من الأحداث السياسية والتاريخية.

ويقدم باركليه نظرية فى هذا الشكل من القصص من خلال صوت الأنا الثانية alter ego من أرجينس وهو صوت الكاتب نيقو بومبوس Nicopompus، وعندما تتجادل بعض الشخصيات حول دور الكاتب فى الدعاية السياسية يرسم نيقو بومبوس الخطوط العريضة لنظرية فى الجنس القصصى fictional genre تجيز التعليق السياسى المفصل والنقد الاجتماعى متنكرًا فى شكل الرومانس وهو "سوف يجمع قصة رمزية أخلاقية fable مهيبة تتخذ شكل كتابة التاريخ" يمكن ربطها، مثل أرجنيس نفسها، بالواقع فى أية فترة أخيرة أو راهنة فى الدولة"[٢٠] وذلك وصف لـ أرجنيس

نفسها وتعقيد لجنس الرومانس الذى سيقدم فحصًا جادًا ومفصلا للتاريخ باعتباره خلفية لـ "الفترات [الراهنة] للدولة".

فى إنجلترا استجابت مجموعة من قصص الرومانس الموالية للنظام القائم فى الدولة لهذا التصور لهدف القصص فى أثناء الحرب الأهلية، ونظّر السير برسى هربرت Sir Percy Herbert لهذا التصور فى مقدمة الأميرة كلوريا Princess Cloria (١٦٦١). ورومانس هربرت تحتذى بنموذج أرجنيسى. وتكرر المقدمة العديد من آراء باركليه فى فعالية هذا الجنس الأدبى، وأيا كان الشخص الذى كتب المقدمة فإنه لفت الانتباه للحرب الأهلية كحدث له ما يمكن أن نطلق عليه أصداء أدبية literary repercussions باعتبارها طريقة يجب أن توجد (على الأقل بواسطة الموالين لنظام الحكم) ويمكنها أن تشمل كل الأحداث الطارئة للتغير التاريخى فى إطار يضمن تحقيق ناتج بطولى: "فأساس الرومانس رائع، بل الأفضل، حيث لا توجد طريقة أفضل منه للتعبير عن تعدد الأحداث الغريبة للأزمان؛ فالرومانس تتجاوز كل معتقد وتفوق أى شىء آخر فى القيام بذلك" (ص ٢١٢)[٢١]. كما أن المقدمة تبرز الحقيقة القائلة بأن مثل هذا العمل سيضفى قدرًا من الصدق التاريخى على الرغم من المزج الضرورى لـ "عدة أنواع من الاختراع والخيالات" (ص٤١٢).

وكما أوضح نيجل سميث Nigel Smith، "كان أفراد كلا الطرفين فى النزاع السياسى ينظرون إلى الرومانس على أنها شكل سياسى" وذلك فى أثناء الحرب الأهلية[٢٢] ولا يعنى ذلك أن الرومانس كان ينظر إليها من وجهة سياسية فقط فى تلك الفترة؛ فالتنظير الكبير الآخر للرومانس تم على يد أتباع الرومانس البطولية الفرنسية French heroic romance فى إنجلترا فى الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن السابع عشر. فتوفر القارئ الإنجليزى على قصص الرومانس نفسها وكذلك على المادة النقدية المتقنة عن شكل الرومانس. على سبيل المثال فى رومانس مثل

كليلى Clélie لمادلين دى سكيديرى Madeleine de Scudéry، تناقش الشخصيات طبيعة التقاليد الكامنة خلف فكرة محاكاة الواقع vraisemblance، واستخدام التاريخ(٢٣). وهذه الفكرة معروضة عرضًا متقنًا فى مقدمة إبراهيم Ibrahim (ترجمت عام ١٦٥٣) وفيما بعد ترجم وصف بيير دانيل إويه Pierre-Daniel Huet للشكل بسرعة، الأمر الذى يدل على أن الاهتمام بالرومانس البطولية كان لا يزال موجودًا حتى السبعينيات من القرن السابع عشر. ومن الجدير بالذكر أن أويه يؤكد الجانب على اللاسياسى من الرومانس البطولية: "قصص الرومانس.. تعشق موضوعها الرئيسى، ولا تتعرض للحروب والسياسة إلا عرضًا".(٢٤)

ويمكننا أن نرى ذلك فى السلسلة الجذابة من التعليقات التى علقت بها دوروثى أوزبورن Dorothy Osborne على قصص الرومانس الفرنسية فى خطاباتها إلى وليم تمبل William Temple؛ فترشح له قصص الرومانس التى تفضلها لكى يقرأها وتلقى ضوءًا خاصًا على تصوير الشخصيات (البورتريهات) التى شكلت جزءًا من هذا الجنس الأدبى: "أرسلت لك جزءًا من قورش Cyrus [أى أرتامين، أو كيروس العظيم Artamène; ou le Grand Cyrus لسكيديرى] الأسبوع الماضى ستجد فيه شخصية تدعى دوراليز Doralize.. والقصة فى مجملها رائعة إلا أن الطابع الفكاهى أجمل ما فيها".(٢٥)

يتشعب الاهتمام برسم الشخصيات characterization فى القصص إلى خيوط عديدة فى تعليقات القرن السابع عشر، خاصة فيما يتعلق بالاهتمام بالشخصية كشكل فى حد ذاتها. ويتناول جون هوسكنز هذه القضية بالنسبة لـ أركاديا لسدنى، زاعمًا إثبات تأثير ثيوفراستوس Theophrastus على رسم الشخصيات عند سدنى، وملاحظًا طبيعة مجموعة كبيرة من الشخصيات فى رومانس سدنى.(٢٦)

ولكن كدليل على شدة الاهتمام بالإمكانات السياسية لشكل الرومانس نجد أن المثال الأساسى للرومانس الإنجليزى المكتوبة على غرار الجنس البطولى الفرنسى وهى بارثينيسا Parthenissa (١٦٥١-١٦٥٦/١٦٦٩) لروجر بويل Roger Boyle تهتم اهتمامًا كبيرًا بالبعد السياسى لهذا الشكل الأدبى. ويشرح بويل فى مقدمة الجزء الأول كيف أنه عندما كان فى فرنسا أدرك أن معرفة الرومانس البطولية ضرورية، وأن هذا الجنس الأدبى حولّه إلى "صديق للقراءة" (ص٧).[٢٧] وينصب اهتمام بويل على الوصف التفصيلى للمصادر التاريخية المستخدمة فى الرومانس وعلى إثبات قيمة صدقها: "فيها قدر كبير من الحقيقة؛ فهى مثل المعدن الخام الذى سيجد فيه عامل التكرير نفاية ومعادن حقيقية. وفى الواقع لا يختلف المؤرخون حولها على الكيف بل على الكم، على الأقل فيما يتعلق بأسباب أحداث الحروب وقصها، وأحيانًا يختلفون حتى حول الأحداث نفسها (ص١٠).

بعد عصر إعادة الملكية Restoration، كان هناك ولع بترجمة شكل فرنسى آخر وتقليده فى إنجلترا، وهو القصة القصيرة nouvelle ومرة أخرى نجد التعليقات على هذا الشكل آلية إلى حد ما ومتناثرة فى مقدمات المجموعات القصصية، وهناك تواصل لا بأس به فى الاهتمام بقضية محاكاة الواقع verisimilitude فى القصص، على الرغم من أن هذا الاهتمام يتخذ عدة مظاهر. وأفرا بن Aphra Behn تصدر كل قصصها فعليًا بعبارات تؤكد مصداقيتها. ومن الأمثلة الجيدة على ذلك عبارة بن فى إهداء عملها اللعوب الجميلة The fair jilt (١٦٨٨) لهنرى بين Henry Pain بأن عملها: "ليس به إلا هذه الميزة أحبذها لك، ألا وهى الحقيقة: الحقيقة التى تعجب بها كثيرًا، لكنها حقيقة تمتعك بالعديد من الحوادث التى تسلى وتهز القلوب لدرجة أنها تحتاج إلى راع لها ومؤكد لصدقها فى هذا العالم اللامعقول. إلا أنه يمكن أن يتخيل البعض أن الشعر (موهبتى) امتلك زمامى لدرجة أننى عندما أكتب، أختلق ما أكتبه. لذلك أود الآن أن يفهم الناس أن ما أكتبه حقيقة وواقع، وأبلغ ذلك لأجيالنا

القادمة".(٢٨) وتبدأ رواية أورونوكو Oroonoko (١٦٨٨) بداية مماثلة: "لا أتظاهر، وأنا أقدم لكم تاريخ ذلك العبد الملكى، بأن أمتع القارئ بمغامرات بطل مزعوم.. وعندما أحكى الحقيقة، لا أزينها بأية حوادث إلا الحوادث التى وقعت جديًا".(٢٩) فى هذه المقدمات، هناك اعتقاد عام بأن الالتزام بـ"الحقيقة" التاريخية دليل على جدية الجنس الأدبى الذى يمكن للناس أن يكذّبوا ما يقدم فيه.

ومارجريت كفندش Margaret Cavendish استثناء شيق لهذا العرف، تقدم لقصتها العالم الملتهب (١٦٦٦) ذات الطابع الطوباوى utopian بدفاع عن الخيال فيها: "القصص ناتجة عن خيال الإنسان، تتشكل فى عقله كما يتراءى له، بدون أدنى اعتبار لما إذا كان الشىء الذى يتخيله موجودًا بالفعل خارج عقله أم لا".(٣٠) وعلى الرغم من أن كفندش تؤكد أن عملها القصصى (الملحق ببحث فلسفى مسهب) سيؤدى فقط "إلى إمتاع القارئ بأشياء متنوعة" بما فى ذلك بالطبع خلق "عالم من عندى" فإنها تؤكد كذلك على أن الخيال الذى يبعث الحياة فى تلك الأعمال ذات الطابع الترويحى يجب أن نربطه بإطار أكثر جدية:"كى لا يجنح خيالى كثيرًا اخترت قصة تناسب الموضوع الذى تناولته فى الأجزاء السابقة"(٣١). وفى مقدمة ذات جاذبية خاصة صدرت به كفندش مجموعة قصصها النثرية والشعرية التى تتخذ عنوان صور الطبيعة التى رسمها قلم الخيال للحياة Natures Pictures drawn by fancies pencil to the life (١٦٥٦) تدين كفندش شكل الرومانس بحدة وتتحاشى التوجه الغرامى للرومانس، إلا أنها فى الوقت نفسه تردد الدفاع الأخلاقى عن الرومانس كشكل سيرى الفضيلة: "يعبر عملى عن الفضيلة والنعم الإلهية.. أتمنى أن يطفئ عملى العواطف الغرامية لا أن يشعلها"(٣٢). وفى هذه المقدمة نشعر بمدى القدرة المتواصلة لشكل الرومانس على غلبة القارئ، الأمر الذى يؤدى بكفندش إلى طرح أفكار فكاهية عن مقاومة القارئ، لذلك تقدم كفندش حكايات تقاوم نشر الرومانس "للعواطف

الغراميـة" الخطيرة. ومن هنا يدل التأكيد على الهدف الأخلاقى (أو مجموعة من الأهداف) على تخوف من أن يقاوم القراء الرومانس خاصة القارئات منهن.

وبالفعل فى نهاية الفترة التى نتناولها هنا قدم وليم كونجريف ملخصًا موجزًا فكاهيًا تمامًا لمجمل الجدل حول الشكل الملائم للقصص النثرية فى مقدمة المجهول Incognita (١٦٩٢)؛ فيعرض كونجريف تباينًا مغرضًا بدهاء بين الرومانس والرواية، الأمر الذى يردد إلى حد ما تحفظات كفندش على الأثر الفاحش الذى تحدثه الرومانس:

قصص الرومانس تكتب عادة عن العشق الأبدى والشجاعة التى تقهر الأبطال والبطلات والملوك والملكات والطبقة العليا من البشر.. إلخ؛ حيث تقوم اللغة السامية والأحداث الإعجازية والأعمال المستحيلة بإعلاء القارئ وإدهاشه ببهجة هوجاء تتركه كسولا على الأرض كلما أراد أن ينهض، وتدفعه للتفكير فى مدى ما تكبده من عناء حتى يحصل على هذه المتعة والاستخفاف طربًا والهم والغم أمام تلك الفقرات التى قرأها؛ أى قضاء هؤلاء الفرسان على مصائب فتياتهم، وما إلى ذلك، عندما يقتنع تمامًا أن كل ذلك مجرد تلفيق (ص٤٦٤).[٣٣]

عندما ينتقل كونجريف إلى تعريف الرواية، يزعم أنها ذات نصيب أوفر من محاكاة الواقع، لكن على ضوء وصفه لاستجابة القارئ للرومانس تقوم محاكاة الواقع بخدمة ابتعاد القارئ عن القصة ironic distance وليس الاندماج involvement أو التوحد identification: "الروايات ذات طبيعة أكثر ألفة، فهى تقترب منا، وتقدم لنا حبكة مجسدة أمامنا، وتمتعنا بالحوادث والأحداث الغريبة، لكنها ليست أحداثًا غير ممكنة أو غير مسبوقة تمامًا؛ أى ليست بعيدة تمامًا عن مجال تصديقنا، وبالتالى تجعل البهجة أقرب لنا. إن قصص الرومانس أكثر إدهاشًا أما الرواية فأكثر إمتاعًا" (ص٤٧٤).

أخيرًا، يقارن كونجريف الرواية بالمسرح:"هناك قدر من التساوى فى التناسب بينهما والتناسب بين الملهاة والمأساة" (ص٤٧٤)، ويعتبر ذلك مؤشرًا دالا على طريقة سردية تحاكى الشكل المسرحى: "بما أن كل الأعراف تفسح المكان للمسرح بلا شك، وبما أنه ليس هناك احتمال لمنح تلك الحياة التى تجسد الفعل الحى النابض لكتابة قصة، فإننى اخترت نوعًا آخر من الجمال، وهو أن أحاكى الكتابة المسرحية – أى تصميم الحبكة وسبكها وأثرها – ولم أجد شيئًا من ذلك فى الرواية من قبل" (ص٤٧٤).

وهكذا يقدم كونجريف "وحدة التدبير" ليضاهى وحدة الحدث فى المسرحية، ورواية الحبكة الناجمة عن ذلك ليست مبتكرة تمامًا كما يزعم كونجريف، فما هي إلا التباين بين الرواية والرومانس الذى أبرزه فى المقدمة على نحو حاد، وظل ملمحًا فى نظريات القصص طوال القرن التالي، ونجد له صدى فى كتاب تطور الرومانس Progress of romance لكلارا ريف Clara Reeve (١٧٨٥).

الهوامش

1-Ian Watt ،The rise of the novel: studies in Defoe ،Richardson ،and Fielding (Berkeley: University of California Press ،1957)

2- See Lennard J. Davis ،Factual fictions (New York: Columbia University Press ، 1983); Michael McKeon ،The origins of the English novel 1600 - 1740 (Baltimore: The Johns Hopkins University Press ،1987); J. Paul Hunter ،Before novels: the cultural contexts of eighteenth-century English fiction (New York: Norton ،1990); Robert Mayer ،History and the early English novel (Cambridge: Cambridge University Press ،1997).

3- See especially A. J. Tieje ،"The expressed aim of the long prose fiction from 1579 to 1640" ،Journal of English and Germanic Philology II(1912) ،402-32.

4- William Painter ،The palace of pleasure ،ed. J. Jacobs ،3 vols. (London ،David Nutt ،1890) ،vol. I ،p. 5.

5- Geoffrey Fenton [Transtation of Matteo Bandello] ،Certain tragicall discourses ، ed. R. L. Douglas ،2 vols (London: David Nutt ،1898) ،vol. II ،p.313.

6- In Elizabethan critical essays ،ed. G.G. Smith (London ،Oxford University Press ،1959) vol. I ،p.2.

7- Ibid ،p.4.

8- Painter ،The palace of pleasure ،vol. I. p.5.

9- George Pettie ،A petite palace of Pettie his pleasure ،ed. H. Hartman (New York: Oxford University Press ،1938) ،p.4.

10- Page references are to Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney. ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten (Oxford: Clarendon Press ،1973).

11- Elizabethan Critical Essays ،ed. Smith ،vol ،II ،pp.315-16.

12- Ibid ،p.282.

13- Critical essays of the seventeenth century ،3 vols. ed. J. E. Spingarn (Bloomington: Indiana University Press 1963) ،vol. I ،p.187.

14- Elizabethan critical essays ،ed. Smith ،vol. I ،p.25; vol. II ،p.330.

15- Carolines Lucas ،Writing for women: the example of woman As reader in Elizabethan romance (Miggon Keynes: Open University Press.(1989).

16- The complete works of John Lyly ،ed. R. W. Bond ،3 vols. (Oxford: Clarendon Press ،1902) ،vol. ،II ،p.9

17- Lorna Hutson ،The usurer's daughter: male friendship and fictions of women in sixteenth-century England (London: Routledge ،1994); further references in parentheses.

18- References are to Women writers in Renaissance England ،ed. R. Martin (London: Longman ،1997).

19- References are to The prose works of Fulke Greville ،Lord Brooke ،ed. J. Gouws (Oxford: Clarendon Press ،1986).

20- John Barclay ،Barclay his Argenis ،trans. K. Long (London: Seile ،(1625) ، p.109.

21- References are to An anthology of seventeenth-century fiction ،ed. P. Salzman (Oxford: World's Classics ،1991).

22- Nigel Smith ،Literature and revolution in England 1640 -1660 (New Haven and London: Yale University Press ،1994) ،p. 236.

23- See Clelia ،trans. G. Havers ،5 vols. (London: for H. Moseley and T. Dring ، 1655-61) ،IV ،2 ،p. 201.

24- Pierre-Danial Huet ،A treatise of romances and their originals (London: R. Battersby ،for S. Heyrick ،1672) ،p.6.

25- Dorothy Osborne ،Letters to Sir William Temple ،ed. K. Parker (London: Penguin ،1987) ،pp.145-6.

26- John Hoskins ،Directions for speech and style ،ed. H. H. Hudson (Princeton: Princeton University Press ،1935) ،p. 41.

27- References are to Roger Boyle ،Parthenissa (London: no. pub. ،1651).

28- Aphra Ben ،Oroonoko and other works ،ed. P. Salzman (Oxford: World's Classics ،1994) ،p.74.

29- Ibid. ،p.6.

30- An anthology of seventeent- century Fiction ،ed. Salzman ،p.252.

31- Ibid.

32- Margaret Cavendish ،Natures pictures drawn by fancies pencil to the life (London: for J. Martin and J. Allestrye ،1656) ،pp.13-14.

33- References are to An anthology of seventeenth-century fiction ،ed. Salzman.

(٣٠)

نظريات القصص النثرى فى فرنسا فى القرن السادس عشر

جلين ب. نورتون

عندما أكملت مارجريت دى نافار Marguerite de Navarre القدر الأكبر من حكايات الليالى السبع Heptaméron (١٥٤٠-١٥٤٥)، أصبح القصص النثرى الفرنسى فى عصر النهضة منتجًا أدبيًا منفتحًا، وتم التعبير عن سيولة الشكل نفسه – أى مقاومته للتعريف أو الاختزال فى نسق بنائى– تعبيرًا جيدًا فى المسميات العديدة التى أطلقت على القصص النثرى الأصغر حجمًا، والتى قدمت بها للقارئ الفرنسى: مقتطفًا devis، أخبارًا مروية récit، حكاية conte، قصة histoire وقصة قصيرة nouvelle. ولا يمكن التمييز بين هذه المصطلحات إلى حد كبير، رغم المحاولات التى يقوم بها النقاد المحدثون لتحديد فروق تصنيفية بينها، وهى تستخدم على نحو قابل للتبادل فيما بينها للدلالة على شكل أدبى ذى بنية ومضمون وأسلوب يضربون بجذورهم ليس فى الثقافة الأدبية المحلية فى فرنسا فى العصور الوسطى فحسب (الفابليو fabliau البذيئة التى تخلو من أى مغزى أخلاقى إلى حد كبير والشاهد القصصى exemplum ذى الطابع التعليمى الإرشادى) بل وكذلك فى الشكل الجمالى الأكثر إتقانًا، وهو القصص النثرى والإيطالى، خاصة حكايات الليالى العشر Decameron لبوكاشيو Boccaccio حيث يبدو أن الأثر الفنى يهمش دومًا، إن لم يكن يزيل أية سياسة إنسانية ذات جدية أخلاقية أو معنى سام sovrasenso. ومن

الجدير بالذكر هنا أنه بخلاف إيطاليا وتجريبها فى بداية عصر النهضة (خاصة فى حكايات الليالى العشر) فى تنسيق الإيقاع النظمىmetrical cadence [cursus] فى النثر الفنى، لا يوجد دليل على أن كُتَّاب القصص النثرى الفرنسيين فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر كانوا قادرين على رأب الصدع بين فن الشعر poetics والنثر الفنى prosaicum dictamen. تم استبعاد نظريات القصص النثرى وأنواع التمييزات التقنية التى يمكن أن نتوقعها فى السياقات النقدية المتصلة بالموضوع استبعادًا كبيرًا، كما سنرى، من الفنون الشعرية لكتَّاب مثل سبيّيه Sebillet ودى بليه Du Bellay وبلتييه دى مان Peletier du Mans ورونسار Ronsard.

عندما انتهى لوران دى برمييرفيه Laurent de Premierfait من أول ترجمة فرنسية لـ حكايات الليالى العشر أو الديكمرون (١٤١١-١٤١٤، وطبعت لأول مرة فى عام ١٤٨٥)، كانت ترجمته السابقة (١٤٠٠) لكتاب عن الأقدار De casibus لبوكاشيو، وهو مبحث لاتينى سامى الأخلاق ويتناول أقدار النبلاء (وأطلق عليه ألدو سكاجليونى Aldo Scaglione اسم الديكامرون الضد Anti-Decamecon بسبب صفاته التى تتسم بالنزعة الأخلاقية اللاهروبية)[١] – نقول كانت هذه الترجمة قد أثبتت للجمهور الفرنسى المصداقية الأخلاقية لأعمال بوكاشيو اللاتينية الأكثر نضجًا، وهى على وجه التحديد عن الأقدار، وعن النساء الواضحات De claris mulieribus وعلم أنساب الآلهة Genealogia deorum gentilium. وفى سلسلة من المقالات الأصيلة (1907-1909) أثبت هنرى هوفيت Henri Hauvette أن القراءات الفرنسية لـ حكايات الليالى العشر تشكلت إلى حد كبير من خلال الجاذبية الأخلاقية الأكثر شيوعًا، التى يشتمل عليها العمل اللاتينى لذلك الكاتب ذى النزعة الإنسانية[٢] humanist– وهى جاذبية يؤكدها اعتناق بوكاشيو للمغزى الأخلاقى الأسمى للقصص الذى عبر عنه بطريقة بارعة فى أنساب الآلهة: "القصص شكل من أشكال الأطروحة التى تتخفى تحت قناع الخيال لتوضح أو تثبت فكرة ما. وعندما يتم إزالة الجانب السطحى منها

يتضح معنى المؤلف؛ لذلك إذا تم كشف المعنى تحت ستار القصص، لن يكون فن الإنشاء هراء باطلا(٣). يتمثل الإسهام الأساسى للوران دى برمييرفيه، فى التقييم النقدى للقصص النثرى الفرنسى فى عصر النهضة، فى الطريقة التى طوع بها المصدر الإيطالى الأكثر مصداقية – حكايات الليالى العشر – ليتواءم مع البنية الأخلاقية الكونية؛ حيث يصير السرد تكهنًا بالوضع فيما بعد الكفر بالأديان. وهكذا خلقت التطورات فى القصص النثرى الفرنسى الأقصر طولا من بداية منتصف القرن الخامس عشر حتى منتصف القرن السادس عشر سياقًا نقديًا يقل اهتمامه دومًا بالاستراتيجية الهروبية للإطار البوكاشى، ويتزايد اهتمامه دومًا بقضايا الصدق القصصى ومصداقيته فى سياق تجربة الحياة اليومية وارتباطه بمفهوم محاكاة الواقع الذى كان وليدًا فى ذلك الوقت. وتم تدوين هذه الاتجاهات بواسطة المؤلف المجهول لأول مجموعة من القصص القصيرة الفرنسية وعنوانها مائة قصة قصيرة جديدة Cent nouvelles nouvelles (كتبت حوالى ١٤٦٢، ونشرت لأول مرة من خلال فيرار Vérard فى عام ١٤٨٦)، وكذلك من خلال فيليب دى فينييل الميتسى Philippe de Vigneulle of Metz فى مجموعته القصصية التى تتخذ العنوان نفسه مائة قصة قصيرة جديدة Cent nouvelles nouvelles (كتبت حوالى عام ١٥١٥ ولم تنشر حتى عام ١٩٧٢).

فى أثناء الثلاثينيات والأربعينيات من القرن السادس عشر، أدت هذه المحاولات الفرنسية المبكرة لتعريف القصص النثرى الأقصر طولا من خلال تواؤمه مع تصنيف القارئ للتجربة الراهنة وتعبيرها عن أحداث يمكن تصديقها [أخبار nouvelles] – أدت هذه المحاولات إلى تفتيت بيئات، وبالتالى أنواع، المادة القصصية والأسلوب القصصى اللذين يتودد من خلالهما رواة القصص ومصنفيها إلى جمهور القراء المتخيل. وفى ذلك الوقت أصبح النثر القصصى، على حد قول جابريل بيروز Gabriel Pérouse، صُهَارة magma مستعدة لأى نوع من أنواع تبدل الشكل(٤). فلم تكن هناك قوالب أدبية قادرة على احتواء الصهارة النوعية generic

magma [الخاصة بالنوع الأدبى]؛ لأن كل منتج أدبى فى ذلك الوقت كان مؤسسًا على شكله المستحدث الخاص وعلى خصوصيات الجمهور. تلك القضايا الخاصة بالجدة والمصداقية القصصية والصدق التاريخى والسرد البطولى المتضمنة فى الجدية الصورية للمقدمتين اللتين كتبهما فرانسوا رابليه François Rabelais لـ بانتجرول Pantagruel (١٥٣٢) وجارجانتوا Gargantua (١٥٣٤) – هذه القضايا مطروحة أيضًا فى مجموعة من السياقات النقدية الأخرى، التى تشمل أعمالا قصصية قصيرة وطويلة على السواء. ومن الأعمال القصصية القصيرة التى تستحق الإشادة: الدرة النفيسة فى القصص القصيرة الجديدة Grand parangon des nouvelles nouvelles (١٥٣٦) لنيقولا دى تروا Nicolas de Troyes؛ المقتطفات الفكاهية لمائة قصة قصيرة جديدة Les fascetieux devitz des cent nouvelles nouvelles (١٥٤٩) للاموت رولان La Motte Roulant؛ أطروحات ريفية إجلالا وإعلاء للغرام والسيدات Discours des champs faëz à l'honneur et exaltation de l'amour et des dames (١٥٥٣) لكلود دى تييمون Claude de Taillemont؛ ترويحات جديدة ومقتطفات بهيجة Nouvelles récreations et joyeux devis (١٥٥٨) لبونافنتير دى بيرييه Bonaventure des Périer؛ دفاع عن هيرودوت Apologie pour Hérodote (١٥٦٦) لهنرى إستيين Henri Estienne.

أما بالنسبة للقصص النثرى الطويل، حدثت عدة أحداث أدبية فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن السادس عشر أدت إلى بدء تقييم الرواية roman، وعلى الرغم من أن الرواية تم استبعادها كلية من الفنون الشعرية الرسمية فإنها ستنتقل قوة الدفع النقدى إلى القرن السابع عشر. وكانت هذه الأحداث مهمة حيث إنها امتدت إلى القضايا التى كانت مطروحة فى التقييمات السابقة لأعمال بوكاشيو، فهذه الأحداث كيفت هذه القضايا للمواقف الأكثر دفاعًا التى فرضتها التحديات المتباهية للنزعة الإنسانية الفرنسية على المدافعين عن القصص الروائى novelistic fiction. وينشر

أولى الروايات الفرنسية جيهان الباريسى(*) Jehan de Paris (١٥٣٣) وقصص غرامية Comptes amoureux (حوالى ١٥٣٠-١٥٣٥) المستلهمة من حكايات الليالى العشر للكاتبة جان فلور Jeanne Flore، نجد أن المكونات النمطية لرواية الرحلات journey-novel التى وصفها جاك بلتييه دى مان Jacques Peletier de Mans فيما بعد فى فن الشعر poëtique Art) ١٥٥٥) بأنها تجميع لـ "مغامرات فروسية وغراميات ورحلات وأعمال سحرية ومبارزات ونحوها"(٥) – اكتسبت فى هذه الأعمال الأكثر تماسكًا قيمة وجودية تنبع من رحلة ذات تطور أخلاقى. وبينما تنقل القصة القصيرة الحياة من خلال أحداث طريفة مميزة discrete تنبع من أطلال الذكرى حديثة العهد، نجد أن الرواية تميل إلى الإحاطة بكل جوانب حياة عضوية تعكس نمطًا من الحركة الرمزية المحملة بالمعانى أكثر مما تفعله القصة القصيرة برؤيتها الجزئية للماضى القريب.

لعب هذا التماسك الوجودى دورًا أكبر من أى عامل آخر فى إعادة تشكيل التأويل الفرنسى فى عصر النهضة لـ حكايات الليالى العشر لبوكاشيو. وهذه المساواة بين الخرافة والحياة أشعلها الإحياء الأفلاطونى الجديد جزئيًا واستدعت تقليدًا طويلا من المناظر الطبيعية المجردة، وجدليتها التى تتمثل فى البرارى والحدائق الملحقة بالقصور والحركة الجوالة التى صارت ثوابت فى الرومانس الرقيقة. وهذا الاهتمام المبعوث فى مثل رمزية الرحلات travel symbolism هذه وتشابكها الفريد فى عصر النهضة بقضية القدر وتقلباته – هذا الاهتمام سجله جيل كوروزيه Gilles Corrozet فى التمهيد الذى كتبه بعنوان Aux Viateurs et Pelerins de ce monde لترجمته لـ الصورة لسيبيس الطيبى Cebes of Thebes(١٥٤٥)(٦). وكان توقيت هذا التمهيد ملائمًا حيث جاء قبل عامين من رسالة إميليو فرّيتّى Emilio Ferretti التمهيدية لمارجريت دى نافار Marguerite de Navarre فى ترجمة أنطوان لو ماسون Antoine

---

(*) رواية نثرية فرنسية مجهولة المؤلف وفيها نجد أميرًا فرنسيًا شابًا يسخر من ملك إنجلترا العجوز (المترجم).

Le Maçon لـ حكايات الليالى العشر (1545). وتقدم ملاحظات فرّيتّى (باللغة الإيطالية) أحذق مراجعة إنسانية نقدية لـ حكايات الليالى العشر قدمت للجمهور الفرنسى فى منتصف القرن السادس عشر. فكونه متخصصًا فى اللغة الإيطالية Italianist وخبيرًا قانونيًا إنسانيًا فى بلاط ملوك آل فالوا(*) Valois court جعله يحاول أن يوفق بين النقيضين التأويليين interpretative extremes: من جهة تجريب الوظيفة التجميلية للقصة الإطار عند بوكاشيو على الاستراتيجية شبه الشعرية للشاعر الناثر(٧) ومن الجهة الأخرى إعادة تأكيد الموضوع الوطيد للجدية الأخلاقية البوكاشية كطريقة لتذكير القارئ بملائمة القصة الإطار cornice للموقف gradus الأخلاقى الدينى، الذى يتدرج من أدنى درجة من الملل التام somma noia [للحقائق التاريخية] حتى أعلى درجة من البهجة somma diletto (Sig.ã iij) ولا تخفى عنا دلالة أن فرّيتّى نبّه القارئ الفرنسى إلى مخاطر أحداث cursus بوكاشيو ونهاياتها clausulae، التى تنتهى بكلمات جوفاء: "ضد قانون الطبيعة وأقلام الحاضر التى تم تطهيرها". (Sig. ã iij)؛ فبوكاشيو الذى وصف نفسه فى حكايات الليالى العشر بأنه شديد السهولة sí lieve يكتسب فى إعادة التقييم الإنسانى المستمر لفرّيتّى نوعًا من إعادة التقييم المجمِل totalizing، الذى يضع العمل فى سياق نظرية شاملة للسرد: براعة التناسب الأسلوبى التى تشمل خليطًا من الأساليب التراجيدية والكوميدية والإليجية(*)، والتوفيق المشائى(**) الهوارسى Horation Peripatetic compromise

(*) آل فالوا Valois فرع من سلالة الكابيين Capétiens وتربعوا على عرش فرنسا عام ١٣٢٨. وينقسمون إلى آل فالوا المباشرين Valois dircets وأولهم فيليب الرابع وآخرهم شارل الثامن؛ وآل فالوا أنجوليم Valois -Angoulême وأولهم فرانسو الأول وآخرهم هنرى الثالث (١٥٨٩). وسلالة الكابيين تنسب إلى كابيه Capet أول ملك لفرنسا من السلالة الثالثة من ملوكها. وتنقسم هذه السلالة الثالثة إلى آل كابيه المباشرين Capétiens directs (٩٨٧–١٣٢٨) وآل فالوا (١٣٢٨–١٥٨٩) وآل بوربون Bourbons (١٥٨٩–١٨٤٨)، (المترجم).

(*) نسبة إلى بحر الإليجيا فى الشعر اليونانى والرومانى القديم للتعبير عن الحزن والرثاء. والقصيدة التى تنظم بهذا البحر يلى فيها كل بيت من الأبيات الخماسية التفعيلات بيت من الأبيات=

للممتع والمفيد dilettare/giocare والحدث التصادفى للقدر المتقلب وحوادثه la instabilità de la fortuna, e de gli accidenti suoi... (Sig. ã iij).

ربما كان هذا التبرير النقدى ذائع الصيت هو الذى أغرى، أكثر من أى عامل آخر، مارجريت دى نافار على أن تصيغ فيما بعد ذلك بعام مجموعة حكاياتها فى بنية موحدة ذات حركة جوالة منغمسة فى جو من التجريد والسمو الأخلاقى. ومن هنا لا يسمح إطار حكاياتها للقارئ بأن يبتعد كثيرًا عن الأهمية الراهنة للحقيقة التاريخية والطوبوغرافية، الأمر الذى يؤكد عهدها بأن تقلد بوكاشيو اللهم إلا فى التزامها بـ "ألا تكتب أية حكاية nouvelle إلا إذا كانت قصة حقيقية" véritable histoire[٨]. وإشارة فريتى الطفيفة إلى عيب الانسياب الشعرى فى حكايات الليالى العشر – وهو نقيصة "ضد قانون الطبيعة وأقلام الحاضر التى تم تطهيرها" – اكتسب دلالة كبيرة عند مارجريت دى نافار حيث يبدو أنها تميز بين الحكاية والقصة الحقيقية؛ فالحكاية ترتبط بمشروع بوكاسيو المخترع وهروبه إلى قصص ذى نهاية مفتوحة open-ended fiction أما القصة الحقيقية فترتبط بمستويات الحقيقة والمصداقية التاريخية. وتتمثل النتيجة العملية لهذه السياسة فى أن مارجريت دى نافار تبتر الموضوع الذى يرتبط كثيرًا بهروبية بوكاسيو بترًا صريحًا، ألا هو المكان الممتع locus amoenus وثراؤه الوصفى: "فى منتصف النهار" رجع كل [الرواة] إلى المرج كما كان معدًا لذلك، وكان ذلك المرج بالغ الجمال والحسن لدرجة أنه فى حاجة إلى شخص مثل بوكاسيو ليصفه وصفًا حقيقيًا كما هو عليه، ويكفينا هنا أن نقول إنه لم ير أحد مرجًا أجمل منه"[٩]. ولا يمكننا هنا إلا أن نشير إلى اللغز الكامن وراء استبعاد الراوى، باسم الحقيقة، استراتيجية فى التصوير بإمكانها أن تجعل الحقيقة ملموسة، "ليصف [المرج] وصفًا حقيقيًا كما هو

=السداسية التفعيلات، وهذا النوع من الشعر كثر استعماله فى شعر أوفيد على سبيل المثال، (المترجم).

(**) نسبة إلى فلسفة أرسطو الذى كان يلقى دروسه وهو ماشى فى الليسيوم بأثينا (المترجم).

عليه" le dépaindre à la vérité. وبينما نجد أن أفق فرَيتّى الإنسانى جعله يعمل على تناغم التباين بين النثر الشعرى والرحلة الرمزية للارتقاء الدينى الأخلاقى، يبدو أن تمهيد مارجريت دى نافار يتأسس على رؤيتين متميزتين لا يمكن أن تتصالحا للحقيقة السردية: تعتمد إحداهما على استبعاد الشعرية البلاغية الإنسانية، وتعتمد الأخرى على الاعتقاد بأن مثل هذا الإيجاز يفقد، فى المصداقية الوصفية، ما كسبه فى التأمل المحض للمغامرة والتقوى والتقدم الرمزى.

دشن تمهيد حكايات الليالى السبع Heptaméron، على وجه ما، الاتجاه النقدى السائد فى القصص الروائى للنصف الثانى من القرن السادس عشر. وقل الاهتمام بتعريف القصص الطويل بأنه الأثر المكتوب للخيال أو التخيل phantasia وتحول الاهتمام تدريجيًا إلى إشكال problematizing الطريقة التى يعكس بها ذلك القصص المستويات المتعددة التى تمكن الحقيقة من أن تستحوذ على تصديق القارئ. وأحدث هذا التحول الأثر المتوقع بأن صعّب مناقشة موضوع القصص النثرى دون التعرض للمزايا المتداخلة للمنهج التاريخى والتاريخ كمجال معرفى.

وكان أبرز صوتين أدبيين فى تلك الفترة – وهما جاك أميو Jacques Amyot فى ترجمته لهليودوروس Heliodorus (١٥٤٧) وإتيين جوديل Étienne Jodelle فى تمهيده لترجمة كلود كوليه Claude Colet لـ بالادين الإنجليزى Palladine of England(١٥٥٥) – من أوائل من تعرضوا لتحدى إدخال القصص النثرى فى الاتجاه السائد للنشاط الأدبى من خلال مقارنتها بالعلوم العليا مثل الشعر والتاريخ[١٠]. تتسم رؤية أميو للقصص النثرى – التى يدين بها لإعادة قراءته لأعمال هوراس Horace وسترابو Strabo – بكل مميزات التصميم التاريخى الأسطورى mythohistoric وهى بنية تدمج الحقيقة التاريخية vérité historiale بمتعة متبقية تنبع من "الجدة [الإبداعية] للأشياء الغريبة والعجيبة" ومن التركيب التأثيرى affective structuring لتلك الملامح من الشكل البلاغى، الذى يولد الاستجابة الممتعة عند

القارئ للانسياب والترتيب الخطى لأجزائه التاريخية الأسطورية (sig. Aiiv). ومن الجدير بالذكر أن أحد أعضاء جماعة البلياد(*) Pléiade، إتيين جوديل، هو الذى أسهم فيما بعد فى زيادة الإجلال الإنسانى للقصص بأن تنصل على الملأ من كراهيته السابقة لمثل هذا النوع من الكتابة، ويبدو أن جوديل، مثل معاصره الإنسانى أميو، ميّال إلى التصديق على الفن الروائى قائلا إنه نوع من الكتابة التاريخية مشيرًا إليه بأنه "تلك الطريقة فى كتابة التاريخ" cette façon d'historier (Sig. āiiv).

فى بداية خمسينيات القرن السادس عشر، تحولت التقييمات النقدية للرواية نحو النصوص التمهيدية لأكثر رومانس نجاحًا وأهمية فى ذلك القرن، وهى أماديس الجولى Amadis de Gaule. عندما أعاد ذوو النزعة الإنسانية أمثال أنجيلو بوليزيانو Angelo Poliziano اكتشاف الموضوع القديم الخاص بالقصص الحقيقية fides historiae وانشغلوا بالدعوة لـ "الصدق العجيب للتاريخ من جديد"، كان منظرو القصص النثرى قد بدأوا فى الاعتماد أكثر على خصائص التاريخ كطريقة لتعضيد موقف الرواية، وعلى المدى الطويل، لعكس المكانة النسبية للرواية والتاريخ(١١) [أى وضع الرواية محل التاريخ والتاريخ محل للرواية]. فى تمهيديه للكتابين العاشر (١٥٥٢) والحادى عشر (١٥٦٠) من الرومانس أماديس.(١٢) يذكر چاك جوهورى

(*) يعنى هذا الاسم حرفيًا نجم الثريا وقد أطلق هذا المصطلح على جماعات عديدة فى تاريخ الأدب، إلا أنه يطلق هنا على الجماعة التى ازدهرت فى فرنسا فى منتصف القرن السادس عشر، ومنهم بيير دى رونسار Ronsard (١٥٢٤–١٥٨٥) وجان أنطوان دى بائيف De Baïf (١٥٣٢–١٥٨٩) وإتيين جوديل (١٥٣٢–١٥٧٣) وكانت هذه الجماعة تهدف إلى الإعلاء من شأن اللغة الفرنسية مع الاعتماد على التراث الإغريقى والرومانى ويدعون إلى ضرورة إثراء اللغة الفرنسية بالألفاظ الدخيلة والمحلية والاشتقاق من اللغتين اليونانية واللاتينية، كما يدعون إلى ابتكار أدب فرنسى يناظر آداب الإغريق والرومان وإلى هجر أساليب الأدب فى العصور الوسطى وابتكار أسلوب جديد يستوحى أسلوب النهضة الأدبية فى إيطاليا، كما لا يتحرجون من محاكاة الشعراء الإغريق والرومان فى قوالبهم الأدبية بشرط الاحتفاظ بعبقرية اللغة الفرنسية، (المترجم).

Jacques Gohorry، وهو طبيب مشهور باهتمامه بعلوم الغيب occultism، ملاحظته النقدية على قدرة الخرافة على تقوية التماسك الداخلى للحياة ["مؤسسة الحياة والأخلاق"L'institution de la vie et des meurs, Book X, sig.ã iiir) وقدرتها فى النهاية على امتلاك زمام الحقيقة العليا فى مقال التاريخ الذى يعتمد على أقوال شهود العيان الواهية (الكتاب الحادى عشر، "تمهيد إلى القراء").

وبتمهيد ج. أوبير G.Aubert الذى يتخذ عنوان أطروحة Discours (١٥٥٦) للكتاب الثانى (١٥٦٠) ازدادت هذه القضايا حدة عندما حاول المترجم أن يفسر جدب الكتابة التاريخية المعاصرة آنذاك فى مقابل وفرة القصص السردى (أى الروايات). والسبب الذى توصل إليه أوبير يتعلق بالطبيعة الأصيلة للرواية وبنيتها الجامعة، التى تمتد لتشمل صفات القول والأفعال النموذجية بطريقة تسمح للقارئ بأن يتأمل، على مستوى شامل، التقلبات العديدة للقدر وبواعث الأحداث العالمية وتغير شئون الحياة.. وهى أشياء يتم تصويرها فى السرد المتخيل بطريقة أفضل بكثير منها فى القصة الحقيقية".(١٣)

فى تمهيدات ترجمة جاك جوهورى للكتاب الثالث عشر من سلسلة أماديس (١٥٧١) يبدو أن اقتران القصص النثرى بالدور الذى يكتسب صبغة سياسية باستمرار والذى كان منسوبًا للشعرية البلاغية فى مناخ الحرب الأهلية التى كانت قد استهلكت طاقات المجتمع الفرنسى بحلول عام ١٥٧١؛ يبدو أن هذا الاقتران صدّق على مزاعم القصص باعتباره مهدئًا أدبيًّا literary palliative. فى مقابل هذه البانوراما من التعصب الطائفى، أصبحت الأكاديميات الملكية التى أنشأها شارل التاسع Charles IX وهنرى الثالث Henri III مراكز مولدة لروح الاعتدال والسلام المنبعثة من فنون الشعر والموسيقى والفصاحة. وكان هناك اعتقاد بأن البلاغة على وجه الخصوص تلعب دورًا كبيرًا فى هذا النوع من التوفيق؛ لأنها تختص بالآليات التأثيرية للإقناع والاستمالة بالإمتاع.(١٤) وفى سياق هذه التطورات الثقافية، أحرزت

تمهيدات جاك جوهورى للكتاب الثالث عشر من أماديس تفوقًا نقديًا بارعًا على ميل المنظرين إلى تجنب بعض القضايا البنائية الكبرى فى القصص النثرى الطويل، كما أعادت هذه التمهيدات إثبات موقف إمليو فرّيتّى السابق من قيمة هذا القصص الأخلاقية والشعرية. قام جوهورى، فى رسالته التمهيدية لكاترين دى كلرمون Catherine de Clermont، بما يمكن أن نطلق عليه أول محاولة فرنسية فى عصر النهضة لتبرير البنية الروائية وتفسيرها من خلال ربطها صراحة بالتنظيم الفنى للفصاحة، ويتعلق ذلك هنا بملاحظات شيشرون Cicero على السرد narratio فى كتابة أقسام الخطابة De partitione oratoria (الكتاب التاسع، ٣١-٣٢). وبالتالى تتميز مناقشته بقلب تام لمقاومة مارجريت دى نافار السابقة للتحديات البلاغية للقصة الإطار عندها.

بعد أن ينهى جوهورى رسالته بـ "إيضاح فن البلاغة، الذى يتمثل فى تأليف أو تكوين روايات ويصدقها فقط أولئك الذين يتأملون معمارها الكلي عن قرب"، يحدد لكاتب الروايات Romanceur تلك المبادئ الخاصة بالأداء الخطابى فقط، وعلى وجه الخصوص تلك المبادئ الخاصة بجزء الكلام المتعلق بإيراد الحقائق narratio بطريقة ذات جاذبية [suavitas, délectation] وتحمل القارئ على التصديق من خلال محاكاة الواقع(١٥).

إن مسائل الأسلوب (المنمق ornate، والوجيز concise، والسلس flowing)، وتتابع الموضوع "الترتيب الزمنى"، وأوصاف المكان، وتقدم الحدث progression، وسببية الأحداث cause، وتمييز أعمال الشخصيات، وخلق "سرد أكثر إمتاعًا" بإدخال "أشياء جديدة أو أشياء لم ترها عين أو تسمعها أذن"، هذا بالإضافة إلى صفات "الإعجاب والتشويق والقضايا غير المتوقعة وثراء العواطف intermixture of emotions والحوارات بين الشخصيات والحزن والغضب والخوف والبهجة والرغبة" (sig.ã iijv)، كل هذه الأشياء ينقلها جوهورى حرفيًا إلى حد كبير عن كتاب شيشرون

الذى يعتبر العمل البلاغى الأكثر علمية من أعماله، وهو أقسام الخطابة. والمفارقة أو المغالطة البلاغية rhetorical anachronism الوحيدة فى ذلك القول الذى سيكون بدونها صورة نظرية حرفية من شيشرون تتمثل فى استخدام جوهورى الغريب لكلمة "منمق" ['ornate'] ['floride'] وهو مصطلح مستقى من كونتليان Quintilian ويستخدم للدلالة على نوع ثالث من الأسلوب (floridus or anthéron) ويتمثل غرضه الأساسى مثل غرض الشعر فى السحر delectare والاسترضاء conciliare (تعليم الخطابة، Institutio oratoria، الكتاب الثانى عشر، والكتاب العاشر ٥٨-٥٩)، لذلك لا يغيب عن فهمنا أن ظهور كلمة "منمق" floride فى سياق التعبير عن القدرة التأثيرية affective potential للقصص السردى يمثل حلقة وصل ترتبط ببحث كونتليان الأشمل فى آليات استمالة الجمهور، كما أدى هذا الظهور إلى ربط المصطلح بسياسة التوفيق ووحدة الفكر والشعور، ويصدق ذلك أكثر عندما يزعم جوهورى أن مادة القصص ومخزونه من أساطير الأسلاف والمغامرات الفروسية يعتبر رجوعًا للتناغم التاريخى الأسطورى الأكثر نقاء، الذى يشمل ما اعتبره جوهورى سياسة ثقافية توفيقية لـ "ملكنا شارل التاسع شديد البراعة هاوى الشعر والموسيقى والتاريخ والصيد" (sig. ã iijr). فى "تمهيد للقراء"، يوسع المترجم الفجوة بين المؤرخين croniqueurs الذين أدوا برواياتهم الملفقة إلى التقليل من قيمة السرد التاريخى وبين مخترعى القصص romancers الذين حولتهم مهمتهم السامية إلى "محاكين للشعر، الذى يتأسس بدوره.. على القصص الذى يحوى أسرار المعرفة المتعمقة" (sig. ẽv).

نافست تمهيدات جوهورى للكتاب الثالث عشر من أماديس الجولى تمهيدات فرّيتّى وأميو على الفوز بلقب أبرع التقييمات النقدية للقصص النثرى فى عصر النهضة بفرنسا. وكل هذه التمهيدات مجتمعة بجلت مستوى من الحقيقة الكامنة فى القصص الروائى الذى ذاع صيته شعريًا وبلاغيًا وأخلاقيًا، وبالتالى اعتبر أكثر سموًا من مزاعم الموضوعية المشكوك فيها من الوجهة الإيديولوجية التى أدعاها المؤرخون،

ونتيجة لذلك، بنهاية القرن السادس عشر، ارتفعت مكانة ووجاهة التقييمات النقدية للقصص النثرى على حساب التاريخ الذى انخفضت مكانته إلى البيرونية(*) Pyrrhonism النظرية التى تميز بها القرن التاسع عشر. وفى مقابل هذا التراجع ذى النزعة الكلبية(**) cynicism المتزايدة فى نظرية التأريخ، يعتبر الميل النقدى نحو التحالف بين القصص النثرى والشعر ونحو الاتهام الصارخ الذى تم التعبير عنه فى تمهيدات أماديس (فى تمهيد للكتاب التاسع عشر (١٥٨٢) أصبح التاريخ "ذلك البروتيوس(***) Proteus البشع")[١٦]؛ يعتبر هذا الميل دليلا قويًا على أن الجماليات البوكاشية Boccaccian aesthetic، التى تضم الأنطولوجيا والبلاغة، والجدية الأخلاقية والنثر المنمق، كونت لبنة أساسية من الاتجاه السائد فى التقييمات النقدية للقصص النثرى.

بنشر الكتاب الثانى والعشرين من أماديس (١٦١٥) وصل "تمهيد إلى القارئ" مجهول المؤلف بهذا الاتجاه إلى ذروته القصوى بأن وضع القصص النثرى فى ذلك النوع من الخليط الذى ألمح إليه جوهورى من قبل فى تمهيد الكتاب الثالث عشر. وكان هناك اعتقاد بأن الهدف الكامل لرواية الأجيال roman-fleuve الرقيقة هذه يعتمد على تجربة توفيقية كلية تناغم بين مزاعم والبلاغة والموسيقى وفلسفة الأخلاق وفلسفة

(*) البيرونية أحد مذاهب الشك المتطرفة التى ترى أن المعرفة مقصورة على ظواهر الأشياء، أما حقائقها فلا يعرف الإنسان عنها كثيرًا ولا قليلاً، وبالتالى تقتضينا الحكمة التوقف عن إصدار حكم بشأنها – إيجابيًا كان أم سلبيًا (المترجم).

(**) نسبة إلى ديوجنز الكلبى (٤١٢– ٣٢٢ ق.م) الذى كان شديد الفوضوية ويحتقر كل الأعراف الاجتماعية ويعيش فى برميل وكان فظًا فى تعامله مع كل الأشخاص مهما علت مكانتهم، وتقوم تعاليم هذه المدرسة على ازدراء المواضعات الاجتماعية والزهد فى اللذات، وعلى التزام قانون الطبيعة والقول بأن الفضيلة هى الخير الوحيد وقد يطلق الكلبى على كل منكر للمبادئ المقررة (المترجم).

(***) بروتيوس فى الأساطير اليونانية هو إله البحر، الذى يستطيع أن يغير شكله كما يشاء وفى أى وقت شاء (المترجم).

الطبيعة، وتدخلها تدريجيًا فى تهدئة سلمية irenic pacification فى مقابل "الأخبار المحزنة" piteuses nouvelles عن النزاع المسلح المعاصر (١٧). ولا تخفى عنا دلالة أنه فى بداية "عصر الفصاحة" Age of Eloquence تميزت هذه المرحلة الأخيرة فى مشروع أماديس الفرنسى باستراتيچية أدبية سعت للمساواة بين مزايا الشعر والنثر بصفتهما فنين ممتازين، وفعلت ذلك بطريقة جعلت الحاجة إلى سبر غور قدرة اللغة على تغيير قلوب البشر تقضى على مسألة الحقيقة وارتباطها بالتاريخ: "بالإضافة إلى العقل وهبنا الله الفصاحة oraison، وبالإضافة إلى الفهم وهبنا الكلام parole؛ لذلك أنه لحقيقة أن الشعراء يبعثون بهجة عظيمة فى أذهاننا من خلال غزارة شعرهم وإيقاعه وتناغمه التأثيرى، إلا أن النثر والكلام المتحررين والمتدفقين لا يقلان إمتاعًا، خاصة وأنهما يحتويان على أشياء عجيبة لا تقل عن تلك الأشياء التى يقدمها لنا أسمى نوع من الشعر" (n.p.). ما كان جديدًا فى مناخ الصراع والنزاع القومى لم يعد الحكايات الجذابة للذكرى قريبة العهد، بل صار وصفًا كئيبًا للاضطراب القومى، الذى تم استهجانه الآن بوصفه الجديد الذى يولد الاغتراب على نحو مقلق. اشتمل الوجه المريح لأسطورة الأسلاف الذى يطل من صفحات الرومانس أماديس على رؤية لفرنسا الهادئة فيما قبل العصر الكلاسى، فرنسا التى ستظهر قيمها وصورها الثقافية فى القرن السابع عشر لتشكل فن الحوار [discours libre et non contraint] وتعيد تناغم الماضى التاريخى والأسطورى فى الأعمال الجديدة من القصص النثرى.

الهوامش

1- Aldo Scaglione, Nature and love in the late middle ages (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963), p.118

2- Henri Hauvette, 'Les plus anciennes traductions françaises de Boccace', Bulletin Italien 7 (1907), 281-313; 8(1908), 1-17,189-211, 285-311; 9(1909),1-26,193-211.

3- Giovanni Boccaccio, Boccaccio on poetry, trans. and ed. C. Osgood (Princeton: Princeton University Press, 1930), p.48.

4- Gabriel-A. Pérouse, Nouvelles françaises du XVIe siècle: images de la vie et du temps (Geneva: Droz, 1977), p.7. All translations, unless indicated otherwise, are those of the present author.

5- Jacques Peletier du Mans, L'art poëtique, ed. A. Boulanger (Paris: Les Belles Lettres), II.8, pp.78-9.

6- Le tableau de Cebes, trans.G.Corrozet (Paris: D. Janot, 1543), sig. IIr-IIIIr.

7- Le Decameron de Messire Iehan Bocace Florentin, trans. A. Le Maçon (Paris: E. Roffet, 1545), sig. â iijr (further references are to this edition). For a full discussion of the letter, see Glyn P. Norton, 'The Emilio Ferretti letter: a critical preface for Marguerite de Navarre', Journal of Medieval and Renaissance studies 4 (1974), 287-300.

8- Marguerite de Navarre, The Heptaméron, trans. P. A. Chilton (Harmondsworth: Penguin Books, 1984), p.68. My translation highlights Marguerite's juxtaposition of nouvelle and histoire. For a more complete analysis of the Heptaméron prologue, see Glyn P. Norton, 'Narrative Function in the Heptaméron frame-story', La nouvelle française à la Renaissance, ed. L. Sozzi and V.-L. Saulnier (Geneva and Paris: Slatkine (1981), pp.435-47.

9- Marguerite de Navarre, The Heptaméron, trans. P. A. Chilton, p.69.

10- References are to Heliodorus, L'histoire æthiopicque, traitant des amours de Theagenes et Chariclea, trans. J. Amyot (Paris: B. Groulleau, 1547), and L'histoire palladienne, trans. C. Colet (Paris: J. Dallier, 1555). For a general discussion of Amyot's prologue and its contribution to a definition of the French Renaissance novel, see A. Maynor Hardee, 'Towards a definition of the French Renaissance novel', Studies in the Renaissance 15 (1968), 25-38.

11- Angelo Poliziano, Opera omnia (Basle: N. Episcopius, 1553), p.621.

12- References are to Jacques Gohorry (trans.), 'A... Marguerite de France', Le dixiesme livre d'Amadis de Gaule (Paris: V. Sertenas, 1552); Jacques Gohorry (trans.) 'Préface aux lecteurs', L'onziesme livre d'Amadis de Gaule (Paris: E. Groulleau, 1560).

13- G. Aubert (trans.), 'Discours... au lecteur', Le douziesme livre d'Amadis de Gaule (Paris: J. Longis and R. Le Mangnier, 1560), sig. ã iiijv.

14- On these aspects of eloquence at the valois court, see Glyn P. Norton, 'Amyot et la rhétorique: la revalorisation du pouvoir dans le Projet de l'éloquence royale', in Fortunes de Jacques Amyot, ed. M. Balard (Paris: Nizet, 1986), pp.191-205.

15- J. Gohorry (trans.), 'Epistre à... Caterine de Clermont, Contesse de Rects', Le trezieme livre d'Amadis de Gaule (Paris: L. Breyer, 1571), sig â iijr-v. (Further references are to this edition). The synonymy of the terms probabilis and verisimilis in Ciceronian terminology is confirmed in the reference to 'narratio verisimilis' in the De oratore (II. xix.80).

16- Gabries Chappuys (trans.), Le dixneuvfiesme livre d'Amadis de Gaule (Lyons: J. Beraud, 1582), sig *3v. The remark is probably that of Beraud, the bookseller.

17- 'Préface au lecteur', Le vingt et deuxiesme livre d'Amadis de Gaule (Paris: G. Robinot, 1615), sig. ẽ ijv. The author of the preface is unidentified as is the translator.

(٣١)

نظريات الرواية فى القرن السابع عشر بفرنسا:

كتابة الحقيقة وقراءتها

ج. جيه. مالينسون

شهد القرن السابع عشر اهتمامًا كبيرًا بالتنظير وممارسته، وفى أثناء تلك الفترة، أصبحت تصديرات الروايات موضع مدحها وكذلك تحليلها تحليلا أشمل. وبدأت الروايات نفسها تشتمل على تأملات حول أسلوبها فى التناول. بالمثل، ظهرت مجموعة من الكتابات النقدية التى اتخذت أشكالا عديدة: مراجعات نصوص مفردة، أو تعليقات تهكمية أو مقالات نظرية عن النوع الأدبى ككل. وحدث جل هذا النشاط النقدى فى فرنسا. أما فى إنجلترا، فكان بعض الكتَّاب أمثال دوروثى أوزبورن Dorothy Osborne يعبرون عن آرائهم فى الرومانس البطولية الفرنسية فى خطاباتهم، إلا أنه لم يكن هناك إلا القليل جدًّا من التحليل أو التنظير المستقل. وكانت المناقشات حول الرواية منقولة عن مصادر أولى فى الغالب الأعم، كما يتضح من العدد الغفير من ترجمات النصوص الفرنسية واقتباسها.

كان هناك تيار من العداء نحو الروايات والروائيين طوال القرن السابع عشر؛ فبعض الكتَّاب أمثال بيير نيقول[١] Pierre Nicole شجبوا القصص فى الحال دون تردد، واسمين الروائى بأنه قاتل صفيق الوجه empoisonneur public وبأسلوب أقل ذمًّا يعبر لانجلوا[٢] Langlois عن العديد من الانتقادات، التى وجهت للأدب الخيالى

imaginative literature على نطاق واسع. وفى أكثر من مناسبة هاجم جان بيير كامى Jean-Pierre Camus وشارل سوريل Charles Sorel كتاب القصص فى الماضى والحاضر.[٣] وتم رفض الروايات على أساس أنها تتكون فى الغالب من خيالات تضيع الوقت resveries، أو بالعكس أنها مفسدة أخلاقيًا لأنها تخاطب الطبيعة الجسدية للإنسان من خلال حكاياتها عن المغامرات الغرامية. ويشبّه لانجلو قارئى الرواية بنرجس Narcissus الذى أغراه وهمه بتخيلات خطيرة عديمة المعنى والراعى المجنون Berger extravagant (١٦٢٨) لسوريل تقلد دون كيشوت Don Quixote لسرفانتيس Cervantes وتسخر من البطل الذى يدل خلطه بين الوهم والحقيقة على الجنون. ولكن هذا الانتقاد ليس ثابتًا. فنص لانجلوا مقسم إلى جزأين: يشتمل الجزء الأول على هجوم قاس على الرواية، أما الجزء الثانى فيشمل دفاعًا عن الرواية لا يقل حماسًا عن الهجوم عليها. وعلى الرغم من عداء سوريل وكامى للرواية، فإنهما روائيان غزيرا الإنتاج. فمثل هؤلاء الكتّاب يمكن أن يعتبروا الروايات عديمة القيمة إلا أنهم يدركون القيمة الممكنة للرواية، وحاول العديد منهم أن يخلق صياغة سليمة وقيّمة لجنس الرواية.

فى الغالب الأعم، استندت المناظرات حول الرواية إلى حجة ذات وجهين: الواقعية والأثر الأخلاقى. ويتفق معظم المحللين على أن الرواية يجب أن تعبر عن الحقيقة بوضوح حتى تمتع القارئ وتفيده، إلا أن الآراء تختلف حول طبيعة هذا المطمح وحول أمثل طريقة لتحقيقه. وفى النص الأول من القرن السابع عشر على وجه الخصوص ذهب العديد من النقاد إلى أن الروائى يجب أن يمثل الحقيقة الأخلاقية التى تهدف إلى التنوير والتصحيح؛ وتقيم الروايات على هذا الأساس، فإذا قدمت للقارئ نماذج يقتدى بها ونماذج يتجنبها بأن تكافئ الفضيلة وتعاقب الرذيلة، فى هذه الحالة فقط يقال إن الروايات حققت هدفها. فى ديلود إلى بترونيل Dilude to

Petronille (١٦٢٦) يبرز كامى الفرق بين أعماله التى تتميز بالحقيقة الناصعة وقصص الآخرين التى تتميز بزيفه المضلل، ويثنى لانجلوا على أرجنيس Argénis لجون باركليه John Barclay لكونها حقيقية على الرغم من أنها حكاية مخترعة. وتم التعبير عن هذا الموقف النقدى على نحو منظم فيما بعد فى القرن السابع عشر فى نصين نظريين مهمين: تصدير جورج دى سكيديرى Georges de Scudéry لـ إبراهيم Ibrahim (١٦٤١)[٤] الذى يقدم وينظر للعصر الذهبى للرومانس البطولية heroic romance؛ ومبحث فى أصل الروايات Traité sur l'origine des romans (١٦٧٠)[٥] لبيير دانييل إويه Pierre-Daniel Huet، الذى يقنن المبادئ فى وقت كانت هذه المبادئ قد بدأت تفقد رواجها. وكان لهذه المبادئ صدى فى إنجلترا حيث تم الثناء على أركاديا (١٥٩٠) السير فيليب سدنى لقدرتها على تقديم الاستنارة الأخلاقية[٦]. وبدءًا من تلك اللحظة تم التوصل إلى تصور للقصص بصفته المرشد الضرورى للحياة. فبعيدًا عن النظر للقصص بأنه يقدم تسلية آثمة ومدمرة تبعد القارئ عن التأمل الأخلاقى، تم النظر إلى القصص بأنه جزء أساسى من التربية فيدلل جان ديماريه دى سان سورلان Jean Desmarets de Saint-Sorlin فى تصدير روزان Rosane (١٦٣٩)[٧] على أن عمله يقدم دروسًا قيمة للقارئ. وتقول مادلين دى سكيديرى Madeleine de Scudéry الشىء نفسه فيما بعد، فتؤكد الفوائد الأخلاقية والاجتماعية العامة التى يمكن أن تقدمها الرواية[٨]. وهكذا تم رفض صورة الروائى الخيالى الحالم المستهتر رفضًا تامًا.

لكن مثل هؤلاء النقاد يميزون بوضوح بين حقيقة القصص وحقيقة التجربة الحياتية اليومية. فعلى الرغم من أن العديد من الروائيين يمكن أن يزعموا أن رواياتهم تدور فى إطار تاريخي، فإنهم لا يهدفون إلى أن يقدموا للقارئ التاريخ وما شابهه. ويتبنى ديماريه مبدأ كلاسيًا دفاعًا عن روزان التى تم استخدامها مؤخرًا ضد لوسيد Le

Cid (١٦٣٧) لبيير كورنى Pierre Corneille. فيذهب إلى أن التاريخ يتكون من حوادث عشوائية عنيفة بخلاف قصته التى تشكلها مبادئ النظام واللياقة. ويمكن أن يزودنا التاريخ بحقيقة جزئية، أما القصص فيزودنا بحقيقة أخلاقية أعم. بالمثل يدافع فرانسوا لو ميتل دى بواروبير François Le Métel de Boisrobert عن قصة هندية Histoire indienne (١٦٢٩)[٩] بأن اقتبس تمييز أرسطو Aristotle بين التاريخ والشعر، واعتبر أن القصص يقدم لنا عملية من التهذيب الأخلاقى الذى يمثل الحقيقة كما يجب أن تكون، وليست كما هى بالفعل. وتتبنى مادلين دى سكيديري Madeleine de Scudéry الموقف نفسه ضمنيًا عندما تحور الأطر التاريخية البعيدة حتى تناسب الأذواق الحديثة الأكثر رفعة. وهذه نظرية فى القصص تكمن وراء عدة أجيال من الروايات التى تتميز بشخصياتها المثالية – محاربون شجعان، عشاق محترمون، بطلات عفيفات – التى تعمل فى عالم تسوده الفضيلة بلا منازع، وسيرتبط ذلك بمصطلح الرواية roman.

كان هذا الموقف الذى تم التعبير عنه بطرائق مختلفة خلال القدر الأكبر من القرن السابع عشر موضعًا للهجوم من عدة جبهات؛ فبعض النقاد يشككون فى هذه المبادئ على أسس جمالية فيسخر بوالو[١٠] Boileau من مادلين دى سكيديرى؛ لأنها تجمّل التاريخ، ولا ترجع هذه السخرية إلى أن بوالو يفضل الحقائق التى لم تطرق فى القصص، بل لأنه يرى سخفًا كبيرًا فى تحميل الأبطال التاريخيين بمشاغل قيّمة حديثة. أما الآخرون، فيسخرون من التمثيل المتواصل للكمال الأخلاقى. فيشير سوريل[١١] ساخرًا إلى أن ضبط النفس البطولى للعشاق فى الروايات مجرد وهم. أما جابرييل جيريه[١٢] Gabriel Guéret فينقل شكه الخاص كقارئ إلى أحد أبطال مثل هذه الروايات (قورش Cyrus لسكوديرى) الذى لايستطيع أن يصدق الهروب العجيب المتكرر لمحبوبته ماندان Mandane من مغتصبيها. فالعالم المنظم السعيد لمثل هذا

القصص يتم النظر إليه باعتباره وهمًا لاينطلى على أحد. وهنا ينزع النقاد من على هذه النظرية القشرة الخارجية المتمثلة فى المثالية الأخلاقية؛ مستندين إلى فطرة القارئ وخبراته. وبما أن مثل هذه الروايات لا تقدم صورة عن حقيقتنا، يتم الحكم عليها بأنها عديمة القيمة، ويتم رفض هذه الروايات بالنوع نفسه من الاحتقار الذى رفضت به الروايات السابقة مثل أماديس. وفى تورية شهيرة، قال شارل سوريل إن مثل هؤلاء الأبطال أصفار على الشمال[١٣]. وعلى الرغم من أن فرانسوا هيدلان François Hédelin الأب أوبينياك Abbé d'Aubignac يقبل المطامح الأخلاقية الكامنة وراء هذه النظرية، فإنه يرى أن القصص الناتج عن ذلك لا تمكن قراءته بالمرة[١٤].

بطريقة أكثر إبداعًا، بدأ الروائيون الفكاهيون فى تطوير تصور جديد لهذا النوع الأدبى ونادوا مناداة إيجابية بالاعتماد على أطر حديثة والتقليل من العمل البطولى الرتيب. وذهب أندريه مارشال André Mareschal وسوريل فى العقود الأولى من القرن السابع عشر[١٥]، على طريقته، إلى أن قيمة نصوصهما وقيمة ذلك النوع الأدبى ككل تكمن فى قدرة هذا النوع على عكس صورة عن الحقيقة كما يختبرها القارئ ويدركها. وتبعهما بول سكارون Paul Scarron فيما بعد وأثنى على الرواية الإسبانية novela؛ لأنها تجعل الدروس الأخلاقية مرتبطة بالأوضاع المعاصرة،[١٦] كما تبعها أنطوان فيرتيير Antoine Furetière الذى حاول أن يضع الرواية فى قلب الحياة اليومية المجردة تمامًا من أية زخرفة بطولية[١٧]. ونجد الاتجاه نفسه فى إنجلترا حيث يمتدح وليم كونجريف William Congreve تلك الروايات "التى ليست بعيدة تمامًا عن مجال تصديقنا كما أنها تقربنا من المتعة" فى تصديره لـ المجهول (١٦٩٢)[١٨] الساخرة بطريقة رقيقة. ويحاول هؤلاء الكتَّاب، مثل منظرى الروايات البطولية، أن يبرروا ويضفوا المصداقية على منهجهم بأن يتكئوا على المفردات التى تدل على الحقيقة، وأن يبعدوا كل القصص الآخر إلى المجال عديم القيمة لغير

الحقيقى. فى المكتبة الفرنسية Bibliothèque françoise (1664)[١٩]، يشير سوريل إلى أن الروايات الفكاهية تقترب من الحقيقة أكثر ["le genre vray-semblable"]، بينما يتم رفض الروايات الفكاهية لأنها مجرد نتاج للخيال [fiction]. وفى معرفة الكتب الجيدة Connaissance des bons livres (١٦٧١) يبرز سوريل الفرق بين "المشاهد الطبيعة" للقصص الفكاهى وتلك المغامرات الوهمية للروايات البطولية التى تقدم لنا رؤية مضللة للقدرة البشرية. وهذه المناظرة النقدية تقابل نوعين من الروايات بعضًا لبعض: الروايات البطولية والروايات الفكاهية، إلا أنه تقابل فى الوسائل وليس تقابلا فى الغايات. فغالبًا ما يزعم الروائيون الفكاهيون، مثل نظرائهم الروائيين البطوليين، بأنهم يقدمون حقيقة عامة، مؤكدين أن رواياتهم ليست مجرد روايات مقنَّعة[*] romans à clef ذات هدف هجائى محدد وحيد[٢٠]، بل ذات دلالة أوسع. ولا تفوتنا دلالة أن كلا النوعين من الروائيين يستخدمان استعارات متشابهة للإيحاء بأن نصوصهما تقدم صورة للعالم يمكن تمييزها – فى روايته الفكاهية رواية هجائية Roman satyrique (١٦٢٤) يشبِّه جان دى لانيل Jean de Lannel الرواية بمرآة يمكن أن يرى فيها القارئ عيوبه ويقومها[٢١]، وتمثلت سكيديرى هذا التشبيه فى رومانسها البطولية كليلى Clélie (١٦٥٧-١٦٦٢).

ومن الواضح أن العديد من المنظرين والروائيين يدعون أنهم معتدلون بعيدًا عن التجاوزات الخيالية للرواية التى يعتبرونها مليئة بالحوادث البطولية اللامعقولة، وبعيدًا كذلك عن الابتذال الأجوف أو المحاكاة التهكمية لبعض القصص الفكاهى. وعلى هذا الأساس تطور فى منتصف القرن السابع عشر اتجاه آخر فى التفكير النقدى يسعى إلى تعريف شكل الرواية ومضمونها بطريقة جديدة، ويثير قضايا نظرية

(*) الرواية المُقنَّعة رواية نثرية طويلة شخصياتها أو أحداثها أو مواقع، التى تدور فيها هذه الأحداث حقيقية لكنها تقدم بأسماء مستعارة كما أن حبكتها فيها شيء من التحوير، (المترجم).

أخرى. فى فاصل مهم وسط قصص فرنسية Nouvelles françoises (١٦٥٧)، يعيد جان رينيو دي سجريه[٢٢] Jean Regnault de Segrais النظر فى التقابل بين القصص البطولى والقصص الفكاهى بأن ميز تمييزًا مهمًا مختلفًا بين هذين النوعين من التناول القصصى: يتحدد النوع الأول، الذى يصنفه تحت اسم الرواية Roman فى ضوء اعتبارات اللياقة الأخلاقية ويتشكل بواسطة "الخيال"، أما النوع الثانى فيطلق عليه اسم القصة القصيرة nouvelle وهو أكثر صدقًا ويحذو حذو التاريخ عن قرب. يتبنى سوريل فكرة مشابهة فى كتابه المكتبة الفرنسية، ويعتبر أن هذه النظرية للقصة القصيرة تجسد مبدأ محاكاة الواقع vraisemblance ويمكن مقارنتها بـ "القصص الحقيقية" histoires véritables على نحو دقيق. وبعد ذلك بقليل، استأنف وطور دى بليزير[٢٣] Du Plaisir، فى مقالة نظرية واسعة المدى، الموقف النقدى الذى كان الروائيون الفكاهيون قد اتخذوه، وأبرز الفرق بين التجاوزات المثالية للرواية والواقعية الأكثر وقارًا للقصة القصيرة، ولا يعرّف منحاه هذا النحو إزاء القصص بمطابقته الدقيقة للحياة، بل من خلال ما يميزه تمييزًا حادًا عن التقاليد البالية للرواية، ثم يحدد تلك الملامح البنائية والمضمونية التى لا يجب استخدامها مرة أخرى فى القصة القصيرة: يجب التخلص من البداية التقليدية فى منتصف الحدث in medias res التى استمدتها الرواية من الملحمة الكلاسية، وأن يستبدل بها شكلا سرديًا مرتبًا ترتيبًا زمنيًا (وتاريخيًا) أكثر بساطة؛ ويجب ألا تبتعد المادة القصصية عن الواقع كثيرًا، كما يجب أن تكون الشخصيات أقل مثالية. فلم يعد القصص متميزًا عن التاريخ أو أسمى منه: فيسعى القصص إلى أن يحاكى التاريخ. إن الروائى هو ذلك الشخص الذى يسبر غور ما أسماه دى بليزير هوة الطبيعة الإنسانية، ويوصل ذلك للقارئ، وهو ليس مضطرًا لأن يصب الحقائق فى قالب لائق، أى أنه ليس مطالبًا بأن يجمّلها. وفى سياق مثل هذا النوع من التفكير أثنى برنار لوبوفييه دى فونتينيل Bernard le Bovier de Fontenelle على إليونور ديفريه Eléonor d'Yvrée لكاترين برنار Catherine

Bernard، مسلطًا الضوء على تحليلها المتفهم للمشاعر الإنسانية في خطاب نشر لأول مرة في عدد مجلة لو مركير Le Mercure الصادر في سبتمبر ١٦٨٧. عندما علقت الآنسة دي لافورس Mlle de La Force على روايتها التاريخ السري لهنري الرابع Histoire secrète de Henri IV (١٦٩٥)[٢٤]، خرجت خروجًا واضحًا على الأفكار التقليدية عن التمثيل القصصي، زاعمة أنها تقدم للقارئ الطبيعة على حقيقتها بعيوبها وعشوائيتها foiblesse, bizarrerie، وهما مصطلحان تم رفضهما فيما بعد رفضًا باتًا. ومن المثير للدهشة أنه في إنجلترا في الوقت نفسه تقريبًا ميزت أفرا بن Aphra Behn تمييزًا مشابهًا بين نصوصها ونتاجات الخيال المحض، فتقول في إهداء الخطأ المسعد The lucky mistake (١٦٨٥) إن القصة "تغلب عليها الحقيقية أكثر من الخيال" [٢٥]. وتشكلت هذه المجموعة الجديدة من الأفكار النقدية جنبًا إلى جنب مع التنظير شديد التقليدية الذي قام به رينيه رابان[٢٦] René Rapin، كما أن هذه الأفكار تم تطويرها قبل أن يطبقها الأدباء في نصوصهم، وأدرك سجريه أن موقع الأحداث الحديث في الأدب modern settings يجعل القارئ يتوقع حدثًا فكاهيًا تمامًا، وحتى عندما يحاولون أن يتجنبوا ذلك المأزق، يتعثرون في أن ينتجوا شيئًا مختلفًا تمامًا. وفي نهاية القرن السابع عشر، لاحظ الأب دي فيلييه abbé de Villiers ساخرًا أن التاريخ السري، وهي شكل من أشكال الكتابة القصصية التي يمكن أن تزعم أنها تتبنى تلك المبادئ، تشبه الرواية roman كثيرًا[٢٧].

تسبق قصص الكونيتسة دي لافاييت[*] Comtesse de Lafayette أية أعمال أخرى في تلك الفترة في تجسيد بعض هذه الأفكار، كما أن هذه الأفكار تلهم قدرًا من

(*) هي مدام ماري مادلين دي لافاييت Mme Marie Madeleine de la Fayette (١٦٣٤ – ١٦٩٣) أديبة فرنسية ولدت في باريس، درست اللاتينية واليونانية والإيطالية في شبابها وكانت تكتب الرواية والقصة القصيرة، ومن أعمالها أميرة كليف وهي رواية نفسية ذات أسلوب رصين وقور وتتميز بالعمق النفسي، الذي تكشف عنه في أذهان الشخصيات والواقعية التي يتم بها

أهم الأفكار النقدية فى ذلك القرن عن طبيعة الموضوع الملائم للقصص وعن الطريقة التى يجب بها تمثيل هذا الموضوع. وفى منهجين نقديين متقابلين لقارئين من قراء أميرة كليف La Princesse de Clèves (١٦٧٨) – وهما جان بابتيست هنرى دى فالنكور Jean-Baptiste-Henri de Valincour والأب دى شارن[٢٨] abbé de Charnes – نجد نظرة ثاقبة إلى هذا التصور الجديد للرواية، وكذلك إلى منهجية القراءة. ويعيب فالنكور على النص تصويره لضعف الشخصية وانتقاده للبطل نمور Nemours لأسباب أخلاقية؛ لأنه يتصرف على نحو فظ غير لائق. ويرد شارن على هذا التحليل قائلا إنه لا يجب أن يصدر القارئ أحكامه بناء على معايير أخلاقية، بل بناء على التجربة: إذا قدمت الشخصية صورة دقيقة عن الطبيعة الإنسانية كما هى فى الواقع، وتكون هذه الشخصية قد أدت الدور المنوطة به على أكمل وجه، ويجب الحكم عليها على هذا الأساس. ولا تفوتنا هنا دلالة أن شارن يستخدم المصطلح "محاكى للواقع" vraysemblable ليصف هذا النوع من "الصدق"، وبالتالى خلص هذا المصطلح من ظلاله الأخلاقية فى الأساس التى ارتبطت به فى المراحل الأولى من ذلك الجدل. فمثل النقاد الذين سبقوه، يميز شارن تمييزًا حادًا بين الرواية والتاريخ، المثال والواقع. لكنه بخلاف ديماريه Desmarets يعتبر الروائى الحقيقى مؤرخًا لايجب عليه أن يقدم رؤية مضللة أو مثالية. لكنه يثير قضايا خاصة بالمنهج النقدى أكثر تحديدًا فيشير إلى أن قراءة فالنكور هى إساءة قراءة mis-reading، ولا يجب على القارئ أن يميز بين "البطل الروائى" héros romanesque وبطل التاريخ héros d'histoire إذا كان يريد أن يفهم النص فهمًا جيدًا.

تصوير الشخصيات تجعل الرواية خارجة على الكتابات النثرية التقليدية، التى تنكب على وصف المغامرات وتعد هذه الرواية من أكثر الروايات الفرنسية تأثيرًا، ومن أعمالها أيضًا مذكرات البلاط الملكى الفرنسى فى الفترة ١٦٨٨ –١٦٨٩ Mémoires de la cour de France pour les années 1688-1689 (المترجم).

لا تقتصر هذه المناظرة حول طبيعة القصص على الطريقة التى يجب بها كتابة الروايات، بل تشمل أيضًا الطريقة التى يجب أن تقرا بها الروايات. يذهب العديد من النقاد إلى أن الروايات يجب أن تكون ذات دلالة حتى تكون لها قيمة. وعلى هذا الأساس يحبذون نصوصهم الخاصة، مستخدمين استعارات الأطعمة المتبلة جيدًا أو حبوب الدواء المغلفة بمادة حلوة المذاق للإشارة إلى فائدة أعمالهم ودلالتها التى تجعلها مهاراتهم الفنية مستساغة(٢٩)، بيد أن هذه الصور البلاغية تثير القضية الخاصة بكيفية توصيل المعنى للقارئ. فطوال القرن السابع عشر، شكك النقاد فى صحة أو ملاءمة الهضم كتشبيه صريح أو ضمنى لعملية القراءة، قائلين إن القراءة ليست فعلا سلبيًا أو يمكن التكهن به إلى حد كبير. سلم بعض النقاد بأن النصوص يمكن أن تقرأ بطريقة مختلفة عن تصور الكاتب لها فى أثناء كتابتها(٣٠). ويلاحظ كامى بأسى أنه على الرغم من أن الروائى يمكن أن يقصد أن ينشر الخير من خلال تصوير السقوط الأخلاقى لشخصية شريرة، فإن الرذيلة فى الغالب تجذب القارئ أكثر من الفضيلة. ويشير كامى فى تصدير أرستندرا Aristandre (١٦٢٤) إلى مثل هذه المواقف الإشكالية من الوجهة الأخلاقية، واصفًا إياها بأنها "حسّاسة"(٣١) chatouilleux. وبعد ذلك بخمسين سنة سيذهب فالنكور Valincour إلى أبعد من ذلك ويشير إلى أن ما قصدته المؤلفة فى أميرة كليف من تمثيل القوة الأخلاقية المثالية للبطلة عندما تواجهها أزمة ما يمكن ألا يتكرر عند القارئ بسهولة: فتحكم المرء فى خياله الأدبى أسهل بكثير من تحكمه فى مشاعره. من جهة أخرى، هناك شك واسع الانتشار فى القراءات المجازية، من ناحية المبدأ أو فى حالات معينة على السواء. ونقد سوريل لاذع جدًا فيما يتعلق بهذا الموضوع؛ ففى الراعى المجنون Berger extravagant يقول إن المرء يمكنه أن يستخلص من النص ما يتمنى أن يجده فيه. ونسمع القول نفسه فى نهاية القرن على لسان دى فيلييه De Villiers (مناقشات حول الحكايات الخرافية Entretiens sur les

contes de fées (١٦٩٩)) الذى يعترف بأنه ملٌ "المجازات الدائمة" perpétuelles allégories، وعلى لسان دوبينياك D'Aubignac فى كتابه افتراضات أكاديمية Conjectures académiques. ويصل ذلك الأمر إلى حد الشك فى إمكان كتابة رواية يمكنها أن تطبق الصورة المثالية المرسومة نظريًا بسهولة كبيرة عن النص ذى الأثر المفيد أخلاقيًا للقارئ ويمكن التحكم فيه. فى كليلى Clélie يسلم هرمينيوس Herminius بأن افتراض قصص ممتع ومفيد فكرة مرغوب فيها، لكنه يتساءل عن طريقة تطبيقها. وبعد ذلك فى هذا القرن ذهب دى فيلييه إلى أن الرواية التى تصور الضعف البشرى والقوة البشرية بصدق، ولا يكون لها أثر مفسد على القارئ ربما لا يمكن قراءاتها إلى حد كبير، ثم تدبر أحداث الماضى وقال إن ذلك كان قدر كامى، فالجمع بين الواقعية والأخلاق شىء مستحيل؛ وعلى أساس التقصير فى أحد هذين الجانبين – الواقعية والأخلاق – اختلف الكثير من نقاد الرواية حول النصوص. أما بالنسبة للنقاد الآخرين، فأدت هذه المناظرة إلى خلق تصور عن القارئ يتعامل مع الرواية من نقطة أقل ضعفًا من الوجهة الأخلاقية، وليس هذا القارئ متلقيًا سلبيًا للنص، بل مشاركًا أكثر إيجابية فيه. فى أوقات عديدة على مدار هذا القرن أشار الروائيون إلى أن معنى أعمالهم لا يمكن الوصول إليه إلا بعد طول تأنٍ، ويحددون ضمنيًا نوعين من القراء: القراء الذين يتوقفون عند السطح والقراء الذين يغوصون فى الأعماق؛ ليصطادوا ما خفى عنهم من معانى. يصف لانجلوا Langlois عملية القراءة بأنها بحث ممتع عن المعنى. فى تصديره بالغ الأهمية لـ الزبرجد الزيتونى Chrysolite (١٦٢٧) الذى يتخذ عنوانًا فرعيًا دالا، سر الروايات Le secret des romans يطور مارشال Mareschal فكرة القراءة الثانية، التى ستكشف المعنى الحقيقى للنص ويوجه روايته للقراء المستنيرين، لأنهم هم الوحيدون القادرون على القيام بهذه القراءة. وتبنى سوريل موقفًا مشابهًا، رغم عدوانيته الأكبر، فى تصديراته لـ فرانسيوا Francion (١٦٢٣–١٦٣٣)، مشيرًا إلى أن قلة من أولى الألباب النابهة بدرجة كافية هى الوحيدة القادرة على فهم النص كما تصوره

المؤلف عند الكتابة. ويلمّح مثل هذا النقد إلى وجود علاقة ضمنية بين القارئ والروائى لا تشبه علاقة التلميذ بالأستاذ، بل هى علاقة أقرب إلى علاقة الأنداد؛ فلم تعد الرواية تهدف إلى مجرد التسلية أو التعليم، بل تشجع على تكوين رباط فكرى (بين القارئ والروائى). وليس الناقد المثالى هو الذى يستمتع بل هو الذى يفهم.

من هنا نجد أن محاولة إضفاء الصفة الرسمية على النوع الروائى فى القرن السابع عشر تحولت من نظرية فى القصص البطولى المثالى فى النصف الأول من هذا القرن إلى نظرية تنشد تمثيلا للحياة أكثر صدقًا فى النصف الثانى منه. ولكن النظر لهذه المناظرة بهذه الطريقة فى الترتيب الزمنى البسيط يخل بطبيعتها. فطوال القرن، قدم كتَّاب القصص الفكاهى بدائل مختلفة للنموذج البطولى، حتى قبل أن يعفو الزمن على هذه المبادئ نفسها. حتى فى النصف الثانى من القرن، يقوم التفكير النقدى على نفس هدف الجمع بين المتعة والحقيقة، ولكن فى سياق آخر. ويكمن خلف هذه المبادئ وعى متزايد بالعلاقة الجوهرية، وإن كانت إشكالية، بين النص والقارئ. وامتدت الشكوك حول قدرة الروائى على تجسيد الحقيقة فى النص وعلى توصيلها بطريقة ملائمة إلى القرن التالى.

الهوامش

1- Pierre Nicole, Les imaginaires, ou lettres sur l'hérésie imaginaire (Liége: A. Beyers, 1667).

2- Fr. Langlois, Le tombeau des romans, où il est discouru i) contre les romans ii) pour les romans (Paris: C. Molot, 1626).

3- Compare Jean-Pierre Camus, Dilude to Petronille (Lyons: J. Gaudion, 1626); Charles Sorel, Le berger extravagant, 3 vols. (Paris: T. du Bray, 1628); De la connoissance des bons livres (Paris: A. Pralard, 1671).

4- Georges de Scudéry, Ibrahim, ou l'illustre Bassa, 4 vols. (Paris: A. de Sommaville, 1641).

5- Pierre-Daniel Huet, Traité de l'origine des romans; preface to Madame de La Fayette, Zayde (Paris: C. Barbin, 1670).

6- Compare Sir William Alexander, Anacrisis, or a censure of some poets ancient and modern (1634); first published in W. Drummond, Works (Edinburgh: J. Watson, 1711).

7- Jean Desmarets de Saint-Sorlin, Preface to Rosane (Paris: H. le Gras.1639).

8- Madeleine de Scudéry, Clélie, histore romaine (Paris: A. Courbé, 1657-1662).

9- François le Métel de Boisrobert, Histoire indienne d'Anaxandre et d'Orazie, 5 vols. (Paris: F. Pomeray, 1629).

10- Nicolas Boileau-Despréaux, Dialogue des héros de roman, in Oeuvres (Paris: E. Billiot, 1713).

11- Charles Sorel, Remarques sur les XIIII livers du Berger extravagant (Paris: T. du Bray, 1628).

12- Gabriel Guéret, La promenade de Saint-Cloud (Paris: T. Jolly, 1669).

13- Charles Sorel, De la connoissance des bons livres (Paris: A. Pralard, 1671).

14- Francois Hédelin, abbé d'Aubignac, Conjectures académiques, ouvrage posthume (Paris: F. Fournier 1715).

15- Compare André Mareschal, preface to La Chrysolite, ou le secret des romans (Paris: T. du Bray, 1627), C. Sorel, Polyandre (Paris: A. Courbé, 1648).

16- Paul Scarron, Le romant comique (Paris: T. Quinet, 1651).

17- Antoine Furetière, Le roman bourgeois (Paris: L. Billaine, 1666).

18- William Congreve, Incognita, or love and duty reconcil'd (London: P. Buck, 1692).

19- Charles Sorel La bibliohèque françoise (Paris: Compagnie des Libraires du Palais, 1664).

20- Compare Charles Sorel, reface to Polyandre.

21- Jean de Lannel, Preface to Le romant satyrique (Paris: T. du Bray, 1624).

22- Jean-Regnault de Segrais, Les nouvelles françoises (Paris: A. de Sommaville, 1657).

23- Du Plaisir, Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style (Paris: C. Blageart, 1683).

24- Charlotte-Rose de Caumont de La Force, Histoie secrète de Henri IV (Paris: S. Bernard, 1695).

25- Aphra Behn, The lucky mistake (London: R. Bentley, 1689).

26- René Rapin, Réflexions sur la poétique de ce temps (Paris: F. Muguet, (1675).

27- Pierre de Villiers, Entetiens sur les contes de fées (Paris: J. Collombat, 1699).

28- Jean-Baptiste Henri de Valincour, Lettres a Mme La Marquise sur le sujet de la Princesse de Cléves (Paris: S. Mabre-Cramoisy, 1678); Abbé de Charnes, Conversations sur la critique de la 'Princesse de Cléves' (Paris: C. Barbin, 1679).

29- Compare Camus, Dilude to Petronille (1632); Desmarets de Saint-Sorlin, preface to Rosane (1639); Mareschal, preface to La Chrysolite, ou le secret des romans (1634); preface to the Histoire comique de Francion (1623); Furetière, preface to Le roman bourgeois (1666).

30- Compare Charles Sorel, Remarques; Huet, Traité.

31- Jean-Pierre Camus, Aristandre (Lyons, J. Gaudion, 1624).

(٣٢)

نظريات القصص النثرى والشعرية فى إيطاليا: النوفيلا والرومانس (١٥٢٥-١٥٩٦)

جلين پ. نورتون

مارجا كوتينو چونز

كان القصص السردى narrative fiction فى إيطاليا يضرب بجذور قوية بالفعل فى تراث بوكاسيو وخلفائه عندما ظهر كتاب النثر باللغة المحلية Prose della volgar lingua لبيترو بمبو Pietro Bembo فى عام ١٥٢٥، واحتل هذا الكتاب مكانة بارزة فى الأذواق الأدبية والأعراف الاجتماعية السائدة فى ذلك الوقت. فى الكتاب الثانى من رجل البلاط The courtier لكاستجليونى Castiglione، يصف فيدريكو فريجوزو Federico Fregoso ممارسة "الكلام الطويل المتواصل" لبعض الأشخاص الذين "يسردون برشاقة وإمتاع بالغين... أى أنهم يجسدون بإشاراتهم وكلامهم ما يرونه أمام أعيننا ويجعلوننا نلمسه بأيدينا[1]. وإجلال فريجوزو لموهبة السرد لافت للنظر، ليس لأنه يصدق اجتماعيًا على اتجاه أدبى كبير فحسب، بل أيضًا للطريقة التى تؤطر بها هذه الموهبة فى إطار طرائق التقديم التى تشير إشارة بارعة إلى مفهوم الحيوية البالغة enargeia وبلاغة الحضور rhetoric of presence التى ناقشها فرانسوا ريجولو François Rigolot فى موضوع آخر من هذا المجلد. وعبارة فريجوزو هذه تذكرنا تذكيرًا قويًا بملاحظات ليون

باتستا ألبرتى Leon Battista Alberti على القصة istoria فى كتابه عن التصوير Della pittura (ح. ١٤٣٥)، وهذه العبارة تقر بممارسة السرد بصفته حدثًا اجتماعيًا له مبرره الجمالى والبلاغى الخاص به. ويمتد مدى هذا النشاط ليصل حتى إلى أشكال شبه أدبية paraliterary forms مثل: الخطابات والأطروحات treatises (السياسية، والنظرية/ الوصفية والأخلاقية/ الفلسفية)؛ حيث يستخدم الحكايات المتخيلة مرارًا وتكرارًا كوسائل تسلية فى أطروحة علمية طويلة (على سبيل المثال خطابات بيترو أرتينو Pietro Aretino، وجيامباتستا مارينو Giambattista Marino؛ ومناقشات Ragionamenti والورق الناطق Carte parlanti لأرتينو؛ ورفائيل La Rafaella لأليساندرو بيكولومينى Alessandro Piccolomini). ويساعدنا الظهور الاجتماعى الجمالى للقص على تفسير التزام القرن السادس عشر بنوعى القصة القصيرة novella والرومانس romanzo باعتبارهما نشاطين أدبيين، والأهم من ذلك، باعتبارهما موضوعًا للفحص النقدى الأدبى.

القصة القصيرة

لم تكن القصة القصيرة novella من اختراع أواخر عصر النهضة بإيطاليا، بل تضرب بجذورها فى الزمن لتصل إلى الأعمال السابقة على حكايات الليالى العشر مثل: كتاب سبعة حكماء Libro dei sette savi ومائة قصة قصيرة قديمة Cento novelle antiche (وكلاهما كتب فى أواخر القرن الثالث عشر). ولكن عندما كتب بوكاسيو حكايات الليالى العشر (فى خمسينيات القرن الرابع عشر)، أصبحت القصة القصيرة جزءًا من رائعة أدبية ذات قيمة جمالية عظيمة، فلقد تم احتواؤها داخل إطار بنائى cornice، ووزعت على جدول زمنى مرتب giornate، فمجموعات القصص القصيرة التى حذت حذو حكايات الليالى العشر بدرجات متفاوتة تحمل بعض سمات نموذجها الأدبى الأصلى literary archetype، إلا أن نشر كتاب النثر باللغة المحلية

لبمبو هو الذى أدخل رائعة بوكاسيو فى الوعى النقدى الأدبى للقرن السادس عشر؛ فهذا الكتاب يستقى أمثلته من حكايات الليالى العشر ويصطفى عمل بوكاسيو عندما يتناول الطريقة التى يستطيع بها النثر – رغم اختلافه عن الشعر – مضاهاة الإيقاع العروضى prosodic cadence وبالتالى يثير المشاعر من خلال المقطع المنبور accented syllable الذى يوضع قبل المقطع الأخير[٢]. ولكن بما أن بمبو يتوقع ما يخالف ذلك، نجده بعد أن يقنن حكايات الليالى العشر كنموذج للنثر الفنى، يبدأ فى كتابة بعض المقالات المتفككة التى تناقش عمل بوكاسيو مناقشة نقدية، كما تناقش القصة القصيرة بعبارات أعم. وبدلا من أن يدخل تحليل بمبو للإيقاع العروضى واللغة فى عمل بوكاسيو مناهج أدبية أوسع لتناول حكايات الليالى العشر، لم يؤد إلا إلى معالجات معجمية تصنيفية أكثر رتابة (رغم تأثيرها) مثل ثراء اللغة المحلية... عند بوكاسيو Le ricchezze della lingua volgare... sopra il Boccaccio لفرانسيسكو ألونو Francesco Alunno (البندقية: Aldus، 1551)، ومعجم عام لكل الكلمات المستخدمة عند بوكاسيو Vocabolario generale di tutte le voci usate dal Boccaccio لجيرولامو روسشيلى Girolamo Ruscelli (البندقية: G. Griffio، 1552) الذى نشر تحت عنوان الباب الثانى من ترجمته لحكايات بوكاسيو. ولا يستثنى من ذلك إلا كتاب أطروحة Discorso لجوفامباتستا جيرالدى تشنتيو Giovambattista Giraldi Cintio الذى يتناول فيه الرومانس (البندقية: G. Giolito De Ferrari، 1554)، وفى الفصاحة Della eloquenza لدانيلى باربارو Daniele Barbaro (البندقية: V. Valgrisio، 1557).

إلا أن هذا السجل ذو دلالة كبيرة، رغم تشتته؛ فمن أقدم التقييمات النقدية لـ حكايات الليالى العشر فى القرن السادس عشر، الذى ربما لم يحظ بالشهرة المناسبة، هو ذلك الخطاب التمهيدى (باللغة الإيطالية) فى بداية الترجمة الفرنسية لعمل بوكاسيو،

التى قام بها أنطوان لو ماسون Antoine Le Maçon (١٥٤٥). وكتب هذا الخطاب إميليو فرّيتّي وهو مغترب إيطالى ذائع الصيت، وقانونى، وأديب فى بلاط آل فالوا[٣] Valois court. وتتمثل الميزة الأساسية لهذا النص فى اعترافه بالرائعة السردية لبوكاسيو بأنها إنجاز شعرى. وهذا الاعتراف يدرج فرّيتّى مباشرة فى المعسكر النقدى لبمبو، ويبدو أنه كان له ضجة كبيرة تردد صداها بعد حوالى ثلاث سنوات عند چوفان چورچيو Giovan Giorgio Trissino، الذى استشهد بـ حكايات الليالى العشر باعتبارها قصيدة ذات قيمة أخلاقية (وبالتالى وحدة أدبية) تجعلها تقف على قدم المساواة مع الكوميديا الإلهية Commedia لدانتى[٤] Dante. فاكتشاف فرّيتّى فى حكايات الليالى العشر نسق شعرى وأسلوبى كامل التطور (التراجيدى، الكوميدى، الرثائى elegiac) يضارع التقسيم نفسه للأساليب الشعرية فى فصاحة اللغة المحلية De vulgari eloquentia (٢،٤، ٥-٦) لدانتى. وهكذا يبدو أن هذه القراءة "الشعرية" المبكرة لـ حكايات الليالى العشر - وهى قراءة تمت على الجانبين الفرنسى والإيطالى - مهدت الطريق لجعل العمل فيما بعد هدفًا للاهتمام والجدال النقدى الأدبى العابر للثقافات transcultural. وعلى الرغم من أنه لم ينشأ "خلاف" منظم حول بوكاسيو يضاهى الخلاف الذى نشأ حول دانتى، فإن طبعة روفيل Roville من كتاب مناقشة حول بعض الفقرات من الحكايات المائة لحكايات الليالى العشر Ragionamento sopra alcuni luoghi del Cento novelle del Decameron للوقا أنطونيو ريدولفى Luca Antonio Ridolfi تبرز حوارًا بين إيطالى (أليساندروا ديجلى أوبرتى Alessandro degli Uberti) وفرنسى (كلود دربريه Claude d'Herberé) حول نماذج الخطأ اللغوى فى بعض حكايات بوكاسيو. لكن هذا العمل يخلو من الرؤية الشعرية العميقة لفرّيتّى وتريسّينو Trissino، ويقصر اهتمامه النقدى على مجموعة الاعتراضات التى تصنف أمثلة خروج حكايات الليالى العشر على العرف اللغوى.

ويتم استدعاء هذا المنهج وتكراره إلى حد ما حوالى عام ١٥٦٧ فى مجموعة خطابات متبادلة بين لودوفيكو كاستلفترو Lodovico Castelvetro وفرانسيسكو جيونتينى Francesco Giuntini، وكان الأخير قد أعد طبعة من حكايات الليالى العشر فى عام ١٥٥٧ (فى ليون أعد روفيل Roville طبعه كذلك). ويسجل كاستلفترو ما أدلى به فى المناقشة - وهو رد على موقف ريدولفى Ridolfi السابق - فى خطاب الأكاديمى المشكوك فيه Lettera del dubioso academico، الذى أعيدت طباعته فى طبعة ١٧٢٧ من أعمال كاستلفترو تحت عنوان بعض الأخطاء التى ارتكبها جوفانى بوكاسيو فى حكايات الليالى العشر[٥] Alcuni difetti commessi da Giovanni Boccaccio nel Decamerone. وعندما يتناول كاستلفترو فى خطابه عددًا من "الأخطاء" الدينية الأخلاقية religio-ethical التى وقع فيها بوكاسيو، يوحى بأن هذه النقائص تقوض القدرة البلاغية للحكاية الإطار cornice "على جعل الطاعون أكثر حفلا بالشقاء، وعلى إثارة شفقة أكثر فى أذهان القراء"[٦]. لا نجد هنا أثر للنبرة التقدمية لبمبو فى تعليقه العلمانى على تخلل الوقار gravitá وسط النسق العروضى البوكاسى. فطوال الخطاب، يرجع كاستلفترو القارئ دومًا إلى جو من الوقار الدينى من خلال الخلط بين "الخطأ النصى" و"الخطيئة"، ذلك الخلط الذى يظهر فى التكرار المتواصل لصيغتى الفعل والاسم اللذين يدلان على الخطأ والخطيئة peccare/peccato لوصف "تعديات" بوكاسيو. وفى هذا الوسط يعد مجمع ترنتو[*]

(*) مجمع ترنتو Tridentine council مجمع عقدته الكنيسة الكاثوليكية فى ترنتو Trento من ١٥٤٥ حتى ١٥٦٣، كما يدل المصطلح على القرارات التى اتخذت فى هذا المجمع، ومن أعماله قائمة الكتب الممنوع قراءتها ويطلق عليها مصطلح Tridentine Index، والقرارات التى تم التصديق عليها فى هذا المجمع حددت معيار الإيمان والشعائر الدينية للكنيسة حتى منتصف القرن العشرين؛ ومن المعروف أن هذا المجمع عقد لمقاومة رغبة البروتستانت فى إصلاح الكنيسة، لذلك من أولى القرارات التى اتخذها أن الكتاب المقدس يجب فهمه فى ضوء رؤية الكنيسة، الأمر الذى يوحى برفض المبدأ البروتستانتى المتمثل فى أولوية الكتاب المقدس، وأن

(وخاصة بعد ثلاث سنوات فقط من صدور قائمة مجمع ترنتو Tridentine Index)، تدل تصويبات كاستلفترو على أن الرياح الباردة لمعاداة الإصلاح بدأت تهب بالفعل عبر التعليق على حكايات الليالى العشر. وسيتخذ هذا الاتجاه مجراه الطبيعى نحو طبعة "رسمية" official من حكايات الليالى العشر عام ١٥٧٣ (على يد فنشنتسو بورجينى Vincenzo Borghini)، ويدل عنوان هذه الطبعة على مدى تعرضها للرقابة حكايات الليالى العشر... المنقحة فى روما والمصوبة أخطائها طبقًا لقرار المجمع المقدس بترنتو Il Decameron... ricorretto in Roma et emendato secondo l'ordine del sacro Concilio di Trento.

المناقشة المنظمة الوحيدة للقصة القصيرة فى القرن السادس عشر هى المحاضرة التى ألقاها فرانسيسكو بونسيانى Francesco Bonciani فى أكاديمية ألتيراتى Accademia degli Alterati فى عام ١٥٧٤ بعنوان محاضرة فى طريقة تأليف القصة القصيرة[٧] Lezione sopra il comporre delle novelle. ولا يوجد أى دليل على أن هذا النص رد على نصوص أدبية نقدية محددة سابقة عليه. ولكن يبدو أن تركيزه الأحادى على الجانب الفكاهى فى القصة القصيرة وعلى الأفكار الخاصة "بما يوجب السخرية" يربط بالاهتمام القوى بالقصة القصيرة الفكاهية من قبل كتَّاب القصة التوسكانيين Tuscan novellieri المعاصرين لبونسيانى Bonciani (خاصة جراتسينى Grazzini وفرونتينى Frontini وفيرنتسيولا Firenzuola)، كما يربطه كذلك بمبحثين لاتينيين سابقين عليه (تحليل المُلح Explicatio de salibus (١٥٤٨) لفرانسيكو روبورتلو Francesco Robortello، وعن الفكاهة De ridiculis (١٥٥٠) لفنشنتسو ماجى Vincenzo Maggi)؛ حيث تقارن القصة القصيرة بالأشكال النثرية

أى مسيحى يمكنه فهمه بمفرده؛ ولم يتطرق المجمع قط إلى دور البابوية فى الكنيسة وهو من القضايا التى أثارها البروتستانت كثيرًا.(المترجم) .

الفكاهية الأقصر مثل المُلح mottoes والنكت الفكهة witty jokes. كما أن هناك مشهدًا معقولا مساويًا لذلك، وتجاهله برنارد فاينبيرج Bernard Weinberg، ألا وهو الرابطة التى يمكننا أن ننشئها بين محاضرة بونسيانى ومجموعة من القضايا التى تغالب النسيان وطرحها باشيو نيرونى Baccio Neroni فى تعليقاته أمام أكاديمية ألتيراتى قبل ذلك بحوالى ثلاث سنوات. ومن بين القضايا التى دعى نيرونى للدفاع عنها (على الرغم من أنها تخرج على الآراء الأرسطية) القضية التى تتعلق بضرورة النظم بصفته مكونًا من مكونات الشعر. وجعله ذلك يتطرق إلى بعض الموضوعات الجانبية وينسب للنثر الأسلوب البسيط الفكاهى فقط the comic low style و"الكلام المألوف العادى". ويدافع نيرونى عن الشعر ويربطه بالجهاز العروضى للأسلوب المنتظم الإيقاع القديم ancient periodic style (فن إنشاء الرسائل الشعرية dictamen prosaicum)، وبالتالى يرفض أن يضع بوكاسيو فى عداد الشعراء[٨]؛ لذلك فإن محاضرات Lezioni نيرونى التى لا تستند إلى آراء أرسطو إلا قليلا تبدو كما لو كانت تستبعد منذ البداية المصطلحات التى عرضها بونسيانى ولا تترك له إلا خيار "الفكاهى" ليكون من نصيب القصة القصيرة التى يتم ربطها بالأسلوب البسيط، وبالتالى تبطل منذ البداية أية مزاعم لها فيما يتعلق بالتقليد العروضى القوى الكامن فى النثر السردى. ومع أن بونسيانى خص بوكاسيو بالنموذج الأول للتأليف الروائى، إلا أن نيرونى يقضى تمامًا على صوت بوكاسيو الذى يدعم استخدام اللغة الشعرية فى القصة القصيرة.

ليس عمل بونسيانى مباغتًا، ويبدو أنه لا يتطرق إلى الاستراتيجية المستخدمة فيه، الأمر الذى يثير الحيرة. فهو يبنى بحثه النظرى عن القصة القصيرة على المبادئ الأرسطية، ويلجأ على الدوام إلى حكايات الليالى العشر؛ ليستقى منها الأمثلة التى تدعم قوله. وكما حاول إميليو فرّيتّى بالفعل، يسعى بونسيانى إلى التوفيق بين

الجوانب الأخلاقية والجوانب الجمالية فى القصص النثرى، على الرغم من أنه يخرج على آراء فرّيتّى فى نقطة أساسية عندما يرفض الاعتراف بالقصص النثرى باعتباره نوعًا من الفنون الشعرية poetics. وهنا يبدو أن ملاحظاته تنبع من تمييز نيرونى الحاسم بين الشعر والنثر من قبل؛ لذلك لايمكن أن تكون القصة القصيرة عملا لـ "الشاعر الناثر" poeta in prosa كما يصف فرّيتّى بوكاسيو، بل يستخدم "الكلام الذى يخلو من الإيقاع orazione sciolta ويمثل النثر.. بينما تتبنى القصائد النظم دومًا"[٩]. ومع أن فرّيتّى نسب للنثر القصصى (بشكله البوكاسى) مجموعة من الأساليب: التراجيدى والكوميدى والرثائى، إلا أن بونسيانى واضح جدًّا فى تجريد القصة القصيرة من مزايا التراجيديا والملحمة اللذين يطمحان إلى "سمو التعبير" grandezza del favellare. وبدلا من ذلك، يرى أن هذا النثر خاضع لبعض الضوابط الجمالية التى تؤسس نوعًا من الارتباط بين المكانة الاجتماعية للشخصيات وأعمالهم والكلام الذى يتم التعبير من خلاله عن هذه الحقائق: "بما أن القصص القصيرة مكتوبة نثرًا وتشمل أعمالا يقوم بها أشخاص عاديون persone ordinarie يثيرون السخرية، ليس من اللائق أن تستخدم [القصص القصيرة] الأسلوب الرفيع نفسه الذى تستخدمه التراجيديا والملحمة" (ص ١٦٤). وقبل ذلك، كان بونسيانى قد بيّن أن النثر القصصى يستلزم نوعًا من السياسة الاجتماعية الجمالية غير العادلة، التى تسرب القطبين المتناقضين (العظماء لأن مكانتهم فوق مستوى الازدراء والفقراء لأنهم لايستحقون إلا الشفقة) حتى تقدم العامة الأفظاظ – ذوى الطبائع الخشنة di grossa pasta – الذين يمثلون غالبية وضيعى المولد (ص ١٦٢).

ملاحظات بونسيانى على القصة القصيرة (التى تعتبر صدى لتأكيدات نيرونى الأعم) ترجع إلى حد كبير إلى قراءته الأرسطية لماهية الشعر؛ فلقد توصل من خلال قراءاته لتأويلات فن الشعر على مر الزمن إلى أن استخدام أرسطو لـ "الكلمة" logos

يقتصر على الشعر وحده، وبالتالى يقول إنه نتيجة لأن القصة القصيرة تكتب نثرًا، فلا يمكن أن تكون مثالا على الكلمة (ص ١٣٩، ١٤٤). نبّه برنارد فاينبيرج Bernard Weinberg إلى أن نص بونسيانى استقر على خط معين فى التفكير فقط بعد أن حدد طريقه وميزه - أحيانًا بتردد - عن الاعتبارات الواسعة لنظرية الشعر الأرسطية، وتوصل من كل ذلك إلى تعريف ضيق جدًا للعناصر الأساسية للقصة القصيرة(١٠). وبعد أن ابتعد المؤلف عن القضايا الشعرية الأشمل، تناول تفريق أرسطو بين "الموضوع" object و"الأسلوب" manner، و"الوسيلة" means كطريقة لوصف مدى اختلاف القصة القصيرة عن الأنواع الأدبية الأخرى. وتتناول فئة "الموضوع" الأفعال الإنسانية وعند بونسيانى يتمثل المستوى الذى تمثل عليه القصص القصيرة هذه الأفعال فى تجربة الحياة اليومية [come tutto il di si veggiono (ص ١٣٩)]، وتنقسم بدائلها الأخلاقية بين الفضيلة والرذيلة، ولكن "لا يوجدان بحالتهما الكاملة فى شخص واحد" [in niuno in così supremo grado si ritruovano ص ٩ ١٣]. ونجد تفريقًا نوعيًا آخر عندما يقرر أن يقصر مناقشته على الحكايات الكوميدية باعتبارها نصوصًا تتناول ما يوجب السخرية، خاصة تلك الحكايات التى تصور أناسًا ذوى "سجية فظة" - أى المتوسطين من وضيعى المولد. ومن بين هذه الطبقة الوسطى يخص بونسيانى الأشخاص الذين بهم مس من الجنون - شىء أشبه بالبله scemo - إلا أن أفعالهم "غير متزنة تمامًا" [al tutto fuor di squadra (ص١٦٢)]. والهدف من ذلك إثارة الضحك، وحتى يتمكن الكاتب من القيام بذلك، عليه أن يخترع شخصيات تتميز بالبراعة ingegno وبالتالى القدرة على إثارة الدهشة maraviglia.

إن اهتمام بونسيانى بآلية الدهشة التأثيرية كعنصر من عناصر الأسلوب السردى narrative technique يضعه - رغم استبعاده التام للأنواع الشعرية العليا من مجال مناقشته- فى رفقة المنظرين من أمثال بارتولوميو مارانتا Bartolomeo

Maranta الذى وصف فى كتابه قضايا ثرية Lucullianae quaestiones (١٥٦٤) الأفعال "المدهشة" فى حبكة التراجيديا والملحمة بأنها تلك الأفعال "التى لم تسمعها أذن، الأفعال الجديدة، غير المتوقعة بالمرة"(١١). وهكذا عندما يصل القارئ إلى مرحلة الإعجاب، وهو الهدف الأساسى للدهشة، يحقق المهرج الكوميدى عند بونسيانى مصداقيته من خلاله قدرته على أن يجعل القارئ يدهش لفكاهته، كما يجعله يشعر بمجال جديد للقدرة الإنسانية (ص١٦٣). على ضوء الروابط المتشابهة التى قام بها مارانتا فى العمل المذكور أعلاه والتى قام بها تاسو Tasso فى أطروحات عن القصيدة الملحمية البطولية Discorsi del poema heroico (كتب فى ١٥٧٥-١٥٨٠، طبع فى عام ١٥٩٤)، لا عجب فى أن بونسيانى يربط الدهشة صراحة بمفهوم محاكاة الواقع verosimiglianza، ناسبًا إلى القصة القصيرة مستويات من المعقولية الظاهرية plausibility لا تتوافر فى التراجيديا والكوميديا؛ لأن الحدث فيهما لا يمكن أن يتجاوز إطار الأربع والعشرين ساعة المصطنع. ومن هنا نجد أن القصة القصيرة تحاكى مجال الحياة نفسها، الذى لا يمكن أن تحد جسامته حدود. يطالب بونسيانى بحكاية "مختلطة" "الأسلوب" تتخللها منولوجات الشخصيات أنفسهم وحواراتهم (ص١٤٢-١٤٤)، الأمر الذى يعلى من شأن البعد البلاغى للقصة. علاوة على ذلك، بما أن القصة القصيرة لا تخضع لمبادئ المحاكاة التقليدية التى يتناولها كتاب فن الشعر Poetics لأرسطو فإن استخدامها للنثر يمثل طريقة إضافية ومستقلة تمامًا عن طرائق "الوسيلة" means؛ حيث إن هذه الوسيلة (كما تناولها أرسطو) لا تشمل الاستعمال البوكاسى الشهير للإيقاع النظمى cursus والإيقاع المتواتر فى نهاية الجمل rhythmic end-cadence (وكان نيرونى قد لاحظ ذلك من قبل). إن طرائق الحبكة (وعددها تسع، ويستشهد بأمثلة على كل طريقة من حكايات الليالى العشر) ومبادئ اللياقة ومحاكاة الواقع والارتباط بين الأسلوب البسيط والمكانة الاجتماعية للشخصيات – كل ذلك يؤدى إلى تناول موضوع التنظيم البنائى فى إطار التقسيمات

الثلاثة: "الاستهلال" prologue (الذى يصف المكان والشخصيات) و"تأزم العقدة" scompiglio الذى يورط الشخصيات فى مواقف معقدة و"انفراج العقدة" sviluppo الذى يحل هذه التعقيدات ويمهد الطريق للنهاية (ص١٦٤-١٦٥).

الشيء الوحيد العجيب هنا (وربما ليس عجيبًا، فى أعقاب كتاب باسيو نيرونى السابق محاضرات) هو أن النظرية القديمة فى النثر الفنى dictamen prosaicum ليس لها أدنى تأثير على ملاحظات بونسياني. ومن العجيب كذلك أن كتاب نثر اللغة المحلية لبمبو لا يترك أية بصمة على أطروحة بونسيانى، على الرغم من أن هذا الكتاب كان بإمكانه أن يزود بونسيانى بالأدوات والبراهين الكافية لرد الاعتبار للقصة القصيرة كشكل فنى. إن إشارة إميليو فرّيتّى لـ "الشاعر الناثر" وإجلال تريسينو Trissino للقصائد النثرية عند بوكاسيو ونظرة دانيلى باربارو Daniele Barbaro لـ حكايات الليالى العشر باعتبارها نصًا يعتمد على شعرية بلاغية rhetorical poetics – كل ذلك يثبت أن عصر النهضة لم ينس كلية أن الشعر والنثر تداخلا دومًا. ونحن ندين دينًا كبيرًا إلى حد ما لـ "البلاغيين العظماء" grands rhétoriqueurs، ثم لبيترو بمبو؛ لأنهم حافظوا على تأجيج جذوة الحياة فى هذه الأفكار. فى الحقيقة فى وقت مبكر مثل القرن الثالث عشر، صنف جون الجارلندى John of Garland فى كتابه الشعر Poetria مبهمة من "الشعراء الذين يكتبون نثرًا" من بين الأساليب النثرية "الحديثة" الأربعة[١٢] (التى تتميز عن بعضها من خلال الإيقاعات)؛ لذلك يبدو أن فصل بونسيانى للقصص النثرى عن الشعر يناقض التقليد النظرى الذى امتد حتى إلى الملامح الأسلوبية لرائعة بوكاسيو النثرية العظيمة. فبالنسبة لبونسيانى، لن يلتقى "المشرق مع المغرب" فى القصة القصيرة، ويبدو أن أطروحته تحافظ على ذلك الموقف الذى اتخذه رفيقه نيرونى منذ سنوات ثلاث وصاغه بعبارات عامة، فكتابه محاضرة عن طريقة تأليف القصص القصيرة Lezione sopra il comporre delle

novelle هو آخر ما قيل عن هذا الموضوع ووصل إلينا من مفكر فى عصر النهضة، وهذا الكتاب هو الكتاب المنهجى الوحيد. لكن كونه ظل مخطوطًا حتى القرن الثامن عشر قصر مجال تأثيره الممكن على الأفاضل المجتمعين فى أكاديمية ألتيراتى.

الرومانس

أى فحص للمادة النقدية الخاصة بالرومانس romanzo الإيطالية فى عصر النهضة يقع فى مأزق عندما يحاول أن يفسر الفجوة بين النظرية والتطبيق؛ وتكمن هذه الورطة فى نوع من اللغز النوعى: هل يمكن أن تظل الرومانس رومانسًا عندما تكتب نثرًا؟ يقول التقليد والممارسة الأدبية إنها يمكن أن تظل كذلك إذا استرشدت بنصوص بوكاسيو، فأصلها موجود فيما يشار إليه دومًا بـ "أول أعظم مثال على الرواية الأوروبية" وهى فيلوكولو Filocolo (١٣٣٦- ١٣٣٨) لبوكاسيو وكذلك فى الوميضFiammetta لبوكاسيو أيضًا، بالإضافة إلى نظيرتيهما الشعريتين فيلوستراتو Filostrato وتيزيدا Teseida. وتستمر قوتها الأدبية كنوع أدبى نثرى فى أواخر القرن الخامس عشر فى أركاديا Arcadia لسانتسارو Sannazaro (على الرغم من أنها مختلطة بالشعر) وكتاب الأغراب Libro del peregrino لكافيسيو Caviceo، على الرغم من أنها خبت بدرجة ملحوظة فى القرن السادس عشر قبل انبعاثها من جديد فى القرن التالى[١٣]. ومن اللافت للنظر أنه فى القرن السادس عشر الذى كان فيه توثيق النصوص textual record نادرًا جدًا – ويقتصر إلى حد كبير على قصة فيليتو الفيرونى Istoria di Phileto veronese للودوفيكو كورفينو Lodovico Corfino (١٤٩٧/١٤٩٨-١٥٥٦، تنسب إليه) وفيلينا Philena (١٥٤٧) لنيقولو

فرانكو Nicolò Franco - كان الاهتمام النظرى بنوع الرومانس بارزًا جدًا رغم انبعاثه بوجه عام من الاستقبال النقدى لأعمال أريوستو Ariosto وتاسو Tasso.

ويتجلى هذا الشذوذ (ومن هنا، هذه الورطة) أكثر إذا أخذنا فى حسابنا أنه عندما يكتب المنظرون فى القرن السادس عشر عن الرومانس، فإنهم يقصدون ذلك النوع الأدبى فى شكله الشعرى، لا فى شكله النثرى. ومن الاستثناءات البارزة لذلك سبيرونى Sperone Speroni حيث يذكر فى كتابه الذى لم يكتمل عن الرومانس De' romanzi (ح. ١٥٨٥) - وهو كتاب يتخذ خطًا مضادًا لخط أريوستو - أن يستبعد أن تكون أورلاندو الهائج Orlando furioso رومانسًا على الإطلاق، كما أنه يذهب إلى أن هذا النوع الأدبى يدل فقط على الأعمال النثرية المكتوبة باللغة الفرنسية أو اللغة الإسبانية[١٤]. ومرة أخرى نشك، مثلما الحال فى القصة القصيرة، أن الإحجام العام فى القرن السادس عشر (على الرغم من كتاب نثر اللغة المحلية لبمبو) عن إعادة تأكيد قابلية النثر الفنى للبقاء، على الأقل فى مجال القصص النثرى السردى - نشك فى أن هذا الأحجام هو الذى أعاد توجيه الاتجاهات النقدية نحو الرومانس كرومانس شعرى لا نثرى على غرار فيلوكولو لبوكاسيو.

بعد نفى النثر السردى نفيًا تامًا - على الأقل فى الحلقة القومية بأكاديمية ألتيراتى - من مجال الإنجاز الشعرى، أصبح نقاد الأدب أحرارًا فى تقعيد الرومانس بصفتها نوعًا جديدًا تمامًا (و لا نثريًا) من الشعر المناسب لعصر أدبى جديد - "ذلك النوع الجديد من الشعر البطولى، سيطلق عليها جيوليو جواستافينى Giulio Guastavini فى رد على الأكاديمى الجاهل فى كروسكا(*) Risposta all'infarinato

(*) كروسكا La Crosca اسم يطلق على أكاديمية الآداب بفلورنسا Florentine Academy of Letters، التى تأسست فى عام ١٥٨٢ واسمها أكاديمية كروسكا Accademia della Crusca، وهى أكاديمية لغوية وكانت تهدف إلى تنقية اللغة الإيطالية؛ وتمخضت جهودها فى عام =

academico della Crusca (١٥٨٨)[١٥]. ولكن ما دامت الرومانس لاتزال تحتفظ ببعض السمات التى تتجاوز حدود النظم - الموضوع، الشخصية، الحبكة/ الحدث- فلا يمكن إسقاطها من المناقشة الحالية، خاصة وأنها ترتبط ارتباطًا قويًا بالتقليد النثرى الذى سيظهر بقوة مضاعفة فى القرن السابع عشر. وهكذا رغم مزاعم المنظرين، يبدو أن الرومانس ستحتفظ بمظاهرها النوعية الأساسية حتى عندما تكتب نثرًا. بالطبع لا يمنع ذلك مناصرى الرومانس الشعرية الأولية فى تلك الفترة - أورلاندو الهائج - من أن يحاولوا تقويض الصرح فى مجمله بأن يطرحوا ذلك السؤال الأكثر قلقلة: هل عمل أريوستو قصيدة حقًا؟ وعلى الرغم من أن المقالة الحالية لن تسعى إلى تناول ذلك الموضوع القديم الخاص بعلاقة الشعر بالنثر، فإنه من المهم لفهمنا القضايا النقدية المحيطة بالرومانس ألا ننسى أن دانتى - فى كتابه فصاحة اللغة المحلية (٢،١)- رغم تفريقه بين الشعر والنثر كنوعين من الكتابة، تبنى أيضًا موقفًا جديرًا بالثقة لم يشكك فيه أحد من الأجيال اللاحقة: الشعر أرقى من النثر، لكن النثر يحاكى النماذج الشعرية، وبالتالى لديه القدرة على مضاهاة الشعر[١٦]. بمعنى آخر، إن الاعتراف الرسمى ببوكاسيو ككاتب نثر يعكس عمله صورة عن مواهبه الشعرية - هذا الاعتراف يضع بمبو وفرّيتّى وتريسنو وآخرين فى صف موقف دانتى مباشرة، وبالتالى يضعف حجة المدافعين عن الرومانس الذين يميلون، بوجه عام، إلى إسقاط أية فرصة أمام النثر فى الانضمام إلى هذا النوع الأدبى. وليس من المستغرب أن هذا الاعتراف يجعلهم فى مواجهة مباشرة مع أولئك المتشددين أمثال أليسّاندرو فلّيتلّو Alessandro Vellutello الذى يقول بنبرة باتة فى تمهيده الرسائلى epistolary preface إلى القراء لكتاب الطغاة الثلاثة I tre tiranni (١٥٣٣) لأجوستينو ريشيAgostino Ricchi، إن النثر - المقصور فى إمكاناته إما على السرد التاريخى

١٦١٢ عن نشر المعجم Vocabolario وهو قاموس فى اللغة الإيطالية كان بمثابة المثال الذى تم الاقتداء به فى وضع المعاجم الفرنسية والإسبانية فيما بعد. (المترجم).

أو الخطابة – لا يمكن له أبدًا أن ينتج قصصًا متخيلة favole finte مثل الشعراء(١٧).

كان عام ١٥٥٤ "عامًا فاصلا"، كما يقولون، فى التاريخ النقدى للرومانس – نافذة زمنية صغيرة نرى من خلالها مجموعة كاشفة على نحو ثرى من النظرات الثاقبة فى هذا النوع الأدبى. ففى هذه السنة دشنت عدة أحداث أدبية خاصة بالرومانس جدلا نقديًا حاسمًا: مجموعة من الرسائل المتبادلة بين جيرالدى تشنتيو Giraldi Cintio وجوفانى باتستا بجنا Giovanni Battista Pigna، وكلاهما مدافع عن أريوستو: الرومانسات I romanzi لبجنا ومبحث فى تأليف الرومانسات Discorso intorno al comporre dei romanzi لجيرالدى. إن العديد من القضايا الأساسية فيما سيكون جزءًا من "المعركة" الحامية المتحمسة على أريوستو وتاسو، التى استمرت حتى نهاية القرن قتلت بحثًا فى خطابات بجنا وجيرالدى: دفاع عن الخلل البنائى الواضح والحدث المستطرد فى أورلاندو الهائج، وعن مزجها بين الطبقات الاجتماعية العليا والطبقات الاجتماعية وضيعة المولد، وعن كثرة الوصف فيها. وهكذا مهدت هذه الخطابات الطريق لتناول الكتَّاب للرومانس تناولا نظريًا شاملا كل فى مبحثه؛ ومن الآن فصاعدًا سيستحيل فصل مبدأ الرومانس عن التاريخ النقدى لقصيدة أريوستو (على الرغم من أن هذه القصيدة ليست مصب اهتمامنا الأساسى هنا).

فى كتابه الرومانسات، يصب جوفانى باتستا بجنا جل اهتمامه على قضايا الحبكة plot والتأثير affect. ونتيجة لإدراكه أنه عليه أن يفرق بين الرومانس والملحمة حتى يستطيع أن يعرّف "هذا النوع الجديد من الشعر البطولى"، فإنه عرّف البنية الملحمية بأنها تقوم على حدث وحيد لشخص واحد، يعتمد موضوعها على "الصدق" وعلى شخصيات رفيعة المولد. أما الرومانسات فتمزج الصدق والكذب وتكرس نفسها لأفعال عديدة للعديد من البشر لكن.. تختص بشخص واحد يجب أن

يرفع فوق كل الآخرين"[١٨]. وهذا "الشخص الواحد" - فارس كامل الأوصاف un perfetto cavagliere - يجسّد العرف الفروسي، وأفعاله - حتى لو كانت مستطردة ومقاطَعة - يجب أن تضفر فى نسيج قصصى متحد فى أجزائه ووقائعه رغم كل ذلك. ويتمثل الهدف الأساسى لهذه البنية فى إحداث المتعة والدهشة maraviglia عند القارئ (المستمع) من خلال تنوعها وتعددها. فمثل هذا التعدد، المنسوج على منوال إيقاع الحياة نفسها il tenore della vita humana يدمج الأهداف المعرفية il voler sapere بالأقدار المتقلبة بين السعادة والحزن، ويرتبط الحزن بقيمة الاستجابة والقول المشجي اللذين يثيران الشفقة[١٩] pietà, misericordia. وتؤدى هذه الاعتبارات مباشرة إلى ملاحظة ذات دلالة كبيرة ترجعنا مرة أخرى إلى عالم بوكاسيو الراوى. فيؤكد بجنا أن المتعة النابعة من التعاطف متجذرة فى حقيقة أن "من صفات البشر أنهم يتعاطفون مع المنكوبين"؛ وهذه الإشارة غير المسندة إلى السطور الأولى من استهلال حكايات الليالى العشر Proemio - "جبر الإنسان على التعاطف مع المكروبين" Umana cosa è aver compassione degli afflitti - تستمد قوتها، كما رأينا فى نظريتنا السابقة إلى نثر اللغة المحلية لبمبو والقصة القصيرة، من الطريقة التى تناغم بها بين الأنساق العروضية (المقطع المنبور قبل الأخير) والأثر العاطفى[٢٠] gravità؛ لذلك فإن مادة الرومانس تدور حول إحداث انفعال فى القلب - "انفعال القلب" il moto del cuore، كما يطلق عليها بجنا - الذى ينبع من الفنية البلاغية، الأمر الذى يذكرنا بملاحظات كونتليان Quintilian الشهيرة عن "الشعور" pectus و"قوة الخيال" vis mentis فى الكتاب العاشر (٧، ١٥) تمثل مناقشة بجنا للهدف التأثيرى فى الرومانس حلقة الوصل النظرية الأساسية بين كتّاب الرومانسات وكتّاب مبحث حول تأليف الرومانس لجيرالدى تشنتيو، الذى كتب فى السنة نفسها.

فى محاولته لإثبات وجود رابطة أرسطية بين فن الشعر لأرسطو ومبحث حول تأليف الرومانسات يستطرد برنارد فاينبرج استطردات قصيرة إلى قضايا لاترتبط بمبحث أرسطو إلا ارتباطًا ضعيفًا، إلا أنها تثرى وتوسّع فهمنا للتقليد النقدى الذى يبدو أن عمل جيرالدى مستمد منه؛ لذلك، بعيدًا عن أرسطو، إن الإطار المرجعى الذى يعرّف كتاب مبحث حول تأليف الرومانسات الرومانس على ضوئه يوجد عند بوكاسيو، وكذلك فى كتاب نثر اللغة المحلية لبمبو. عندما يتحدث جيرالدى عن قسم يشغل أكثر من نصف عمله ككل – وهو القسم الخاص باللغة والأسلوب العروضى – يلاحظ أنه "بالنسبة لهذا الجزء من مبحثى، أعدت قراءة نثر اللغة المحلية [لبمبو] لمبادئه..."[٢١]. ومع أن تعرفه من جديد على كتاب نثر اللغة المحلية ساعده بلا شك فى تفسير محاكاته لبوكاسيو، فإنه يستشهد أيضًا (ص ٦٤، ٧٦) بالدور الحاسم الذى لعبة كتاب ثراء اللغة المحلية.. عند بوكاسيو لفرانسيسكو ألينّو Alunno فى تشكيل تقديره للغة بوكاسيو.

بعد أن وضع جيرالدى الأساس النظرى للجزء الأول بتبريره للحدث المستطرد ووحدة الحبكة وسط التعدد والمادة المختلفة المستخدمة فى السرد، يصير حرًّا ليشرع فى إعادة النظر فى كيف أن لغة الرومانس، على ضوء ما علمه بوكاسيو (وكتَّاب مثل توسكانيون Tuscan writers وآخرين)، تطمح للوصول إلى حيوية الشعر، وذلك جزء من عمل جيرالدى الذى يتأثر بكونتليان أكثر من تأثره بأرسطو. وفى فقرة تبدو لأول وهلة أنها تضعف استراتيجيته نفسها يطالب جيرالدى كاتب الرومانس بأن "يجاهد حتى يكون ترتيب وتأليف أشعاره بدرجة تجعل مقطوعاته الشعرية تبدو كما لو كانت قطعة نثرية واحدة.. فيما يخص نظام الكلام وسهولته" (ص١٢٢). وفى محوه الظاهرى للفجوة بين الشعر والنثر، نشعر أن هناك إجلالا للأسلوب الكلامى وما يستلزمه هذا الأسلوب من إظهار للسهولة والفن فى شكل الطبيعة الكامنة خلف السطح القابل

للاختراق، وهنا يبدو أننا لم نبعد كثيرًا عن التحول الكاشف الذى وصفه كونتليان فى الكتاب العاشر، الأمر الذى يحول الخطيب من مخلوق يعتمد على الحيل الفنية البارعة إلى مخلوق ذى سهولة فى الكلام hexis وتخيل phantasia ، (١٠، 7، ١-18) [التصوير visualization والخيال imagination]. يمكننا أن نعتبر الفقرة التالية من جيرالدى تلخيصًا موجزًا لنص كونتليان عن تخيل imagination وتواقت simultaneity المفهوم واللفظ، وهذه الفقرة أهم فقرة فى النصف الثانى من كتاب جيرالدى وتوجز ملاحظاته على لغة الرومانس فى بلاغة التقديم، كما فعل ألبرتى Alberti وكاستجليونى Castiglione قبله:

يبدو لي كذلك أن الكلمات يمكن أن تكون بالغة الدلالة والكفاءة فى الكشف عن الأفكار كما تنطبع على ذهن القارئ، بفاعلية وحماس يجعلان المرء يشعر بقوتها وبالتالى يتحرك للمشاركة فى الانفعالات الكامنة خلف قناع الكلمات فى أشعار الشاعر. وهذه هى الحيوية Enargeia التى لا تكمن فى دقة التفصيل..بل فى وضع الشىء بوضوح وفعالية أمام أعين القارئ وفى آذان السامع، مع افتراض أن يتم ذلك بفنية بكلمات لائقة.. تولد مع الشىء نفسه (ص١٣٥).

كنوع من السرد الذى لا يقل عن قصة ألبرتى أو "الكلام الطويل المستمر" لكاستجليونى، تجذب الرومانس، عند جيرالدى تشنتيو، القارئ نحو تجربة تملك عليه كل حواسه، ويكمن معيار إنجازها فى كيفية المتعة الناتجة ورنين اللغة المعبر بها؛ فالنزعة الكونتليانية Quintilianism الكامنة عند جيرالدى – التناغم بين الشعور والتجسيد الشعرى – واحدة من الانطباعات الأخيرة التى تنطبع فى ذهن القارئ بعد أن يفرغ من قراءة مبحث عن تأليف الرومانسات: "الأشياء التى بيناها... ستبعث الحياة فى العمل، تحرك الانفعالات وتضع الأعمال والأساليب أمام ناظرى القارئ، كما لو كان يراها رأى العين" (ص١٥٤-١٥٥). وبعد مضى ثلاث سنوات ستساعد

هذه القضايا نفسها جيرالدى على تشكيل نظريته فى الملحمة عندما يكتب خطابًا لبرناردو تاسو Bernardo Tasso ويربط فيه بين المفهوم الإغريقى (رغم كونه صيغة مدغمة هذه المرة، energia) بمقابلها اللاتينى evidenza (من evidentia، الحيوية البالغة)[٢٢]. فالأفكار عن الحيوية النص الشعرى وارتباطها بنظيرتيها الإغريقيين enargeia/energeia ستسلك طريقها إلي أعمال منظرين إيطاليين آخرين فى عصر النهضة، وستحدث المفارقة النهائية فى هذا التقدم النظرى عندما يقرن كاملو بلجرينو Camillo Pellegrino فى كتابه Carrafa (١٥٨٤) المقابل الإغريقي لـ "الحيوية البالغة" وإيحاءاته فى الاستخدامات اللغوية بحالة لا تستطيع اللغة أن تعبر عنها – اللغة الشعرية لأريوستو بما فيها من "مالاأدريه je-ne-sais-quoi من حيوية بالغة مستترة تدفعك لقراءتها"[٢٣].

الحقيقة التى يرى جوفامباتستا جيرالدى تشنتيو أنها ملائمة لوضع نظريته عن الرومانس فى جهاز عروضى محدد توحي بأن الظروف ملائمة الآن (على الرغم من أنها ستستغرق أكثر من ثلاثين عامًا حتى تصل إلى قمة النضج) للتقعيد النهائى لهذا النوع الأدبى فى "الشعرية الجديدة" new poetics. يعد القدر الأعظم من الضجة النقدية حول الرومانس بين ١٥٥٤ ونشر كتاب عن الشعر الجديد Della nuova poesia (١٥٨٩)- وهو كتاب مناقض للآراء الأرسطية تمامًا للكاتب جوزيبى مالاتستا Gioseppe Malatesta والكتاب المكمل له بعنوان عن شعرية الرومانس Della poesia romanzesca (١٥٩٦) – يعد مجموعة من التنويعات على الموضوعات التى اكتسبت الصفة الرسمية من قبل فى الخطابات المتبادلة بين بجنا وجيرالدى، مع وجود آراء معارضة تنطلق من آن لآخر على لسان المدافعين عن تحرير أورشليم Gerusalemme liberata (١٥٨١) لتوكارتو تاسو Torquato Tasso. وهكذا يظهر عملا مالاتستا على الساحة قرب نهاية الحوار النقدى القوى حول المزايا

الخاصة بأريوستو وتاسو كل على حدة، وفى وقت بدأ المبدأ الأدبى فى أن يعكس رؤية أكثر تأخرًا للفن والثقافة والمجتمع.

حتى يعرّف مالاتستا نسقًا شعريًا جديدًا – "شعرية الرومانس" poesia romanzesca – اضطر أن يقنن الظروف التى يحدث فيها الابتكار الجمالى، وحتى يقوم بذلك اضطر لأن يبطل فكرة القوانين الثابتة للشعرية، مثل تلك القوانين التى تمثلها الفنون الشعرية القديمة. فى كتابه عن الشعر الجديد، أو دفاع عن الهائج، محاورة Della nuova poesia, overo delle difese del Furioso, Dialogo (١٥٨٩)، يطور مالاتستا مبدأ الطبيعة لكي يفند الإيمان الأرسطى بالقوانين الشعرية التى لا تتغير. وبناء على ذلك، "مبادئ الفنون التى تتأسس على قوانين الطبيعة" تجد نفسها خاضعة للضغط المغير للعالم من حولنا، أى ما يطلق عليه "الأشياء غير الثابتة والقابلة للتغيير"[٢٤]. وكما عند ميشيل دى مونتانى Michel de Montaigne المعاصر لمالاتستا، البيئة فى كل حالاتها تحدد مادة متغيرة كذلك، وهكذا يحصل القارئ على أعلى قدر من المتعة فى الحاضر الذى يتكشف أمامه (ويطلق مونتانى على ذلك "المتع الحاضرة" plaisirs présents (٣، ١٣)[٢٥]. وكلما أزاح قانون التنوع الشعرى نفسه عند مالاتستا بعيدًا عن الشيء الأرسطى غير القابل للحركة، ازداد إثباته للمتعة والذوق كصفتين من صفات الاستجابة لتعدد القصة نفسها؛ ورومانس مثل أورلاندو الهائج جيدة لسبب بسيط وهو أن حبكتها تعكس الإيقاع المتغير للتجربة الإنسانية. فالفن الشعرى الجديد والحقيقى، مثل ذلك الذى يتجسد فى أورلاندو الهائج، يحمل طابع العصر الذى نشأ فيه، "ذلك التغير، مثلما فى الفن، الذى كان من الضرورى له (أى للفن) أن يجده" (ص١٠٦).

فى تكملة الكتاب السابق، فى شعرية الرومانس (١٥٩٦)، يضع مالاتستا الخطوط العريضة لبيان جزئى عن هذا الشكل الأدبى "الجديد". فبعد أن رفض تحفظ

الشعرية القديمة رفضًا باتًا، يبدو أنه يسير الآن فى التيار العام نفسه الذى يسير فيه جيرالدى تشنتيو، إلا أنه يوسع فكرة جيرالدى عن المتعة التى يولدها النظم prosody ويجعلها قضية أشمل تتعلق بالتنوع البنائى structural variety للرومانس، ومرة أخرى نجد أنفسنا أقرب هنا للمكانة البلاغية لنظرية الرومانس منها لأى قانون شعرى قديم آخر، ولا نملك إلا أن نتذكر الدعوة المتشابهة التى قال فيها كونتليان بالتنوع فى الكتاب الثانى عشر (١٠، ٦٩-٧١)، حيث يطالب الخطيب بأن "يستخدم كل الأساليب [الوقور high والوسيط middle والبسيط low] عند الضرورة.. مغيرًا الكثير حتى يلائم الأشخاص والأماكن والأزمنة.. فلن يكون على وتيرة واحدة على الدوام"[٢٦]. ومثلما الحال مع الخطيب عند كونتليان، يمثل الإطار الظرفى كل شىء بالنسبة لمالاتستا وشعريته "الجديدة" للرومانس. وبما أن البعد الجمالى (ومعه المتعة) مستمدان من التجريب empeiria، فإنهما ينبعان من هذه المصادر الثلاثة: الحواس والعادة والطبيعة. وما دامت الاستراتيجية الشعرية مقرونة بمقتضيات الحال، لا يمكن أن يتم سن القوانين، التى تحدد طبيعتها، الأمر الذى يفتح الطريق لنوع جديد من المكانة الفكرية والفنية والحسية - وأطلق مونتانى على"المتع الحاضرة" "المحسوسات على نحو عقلى، والمعقولات على نحو حسي"[٢٧] - وتعتمد هذه المكانة على تحولات المنظور السردى.

بالنسبة لمالاتستا، الارتباط بين سياق التجريب و"الأداء" النصى يربط فن الرومانس - الذى يشبه فن الخطيب orator كثيرًا - بعملية من عدم التنظيم deregulation حيث إن كل الفنون "التى تم اكتشافها لإمتاعنا تكيف نفسها باستمرار على الاستخدام، وأفضل قاعدة لها ألا تكون هناك قاعدة أفضل من ذلك"[٢٨]. ونتيجة لذلك، "تسلّم.. للشعر بما لا يمكن أن نجرده منه كفن، وكفن من هذا النوع، أقصد التحول la mutatione والتنوع[٢٩] le variatione. وكما نظر المفسرون اللاحقون فى

عصر النهضة إلى القصة الإطار Cornice عند بوكاسيو باعتبارها مخططًا للحياة البشرية، ينظر مالاتستا إلى الرومانس باعتبارها العالم الأصغر microcosm للعالم المتغير الذى نسكنه نحن كقراء: "يبدو أن الرومانس، التى تحاكي فى ذلك الآثار الأعجب لمعشوقة كل الصناع المهرة- أقصد الطبيعة - جاهدت لأن توضح أن النفوس البشرية تدهش من رؤيتها [الطبيعة] فى قصيدة، كما لو كانت فى عالم صغير؛ حيث تتوافق العديد من الأشياء المتباينة (المختلفة عن بعضها بعضًا) لكى تنتج ذلك الكل من حسن التنظيم والترتيب"(٣٠). وفى شطحة ذات دلالة من شطحات الخيال الإنسانى، يتخيل مالاتستا أن أرسطو بُعث للحياة مرة أخرى، وعند رجوعه من الحياة الآخرة، سيضطر لإنشاء فن شعرى جديد تمامًا للرومانس - ويكون ذلك تكملة لكتابه فن الشعر - بالاعتماد علي النصوص التى تمثل هذا النوع الأدبى خير تمثيل.

تشترك نظريات الرومانس مع نظريات القصة القصيرة فى الحاجة إلى ربط نوعهما الأدبى، كل على حدة، بصورة عن التجربة الإنسانية شديدة الرمزية. وتفرض القصة القصيرة علاقة بين الإدهاش maraviglia والمدى الذى يحاول من خلاله النثر السردى محاكاة الحياة. وكما قال فرانسيسكو بونسياني، يدل كل شيء فى القصة القصيرة على وجود رابطة بين لغة النص وبنيته وقدرته على تمثيل الفعل البشرى، رغم أنه فى أدنى حالاته الشائعة هو المهرج الفكاهى. وفى إطار نظرية الرومانس، تم إدخال قانون شعرى جديد يخرج صراحة على التقليد النوعى للملحمة. وبالتالى يعتقد أن العناصر الملونة لهذا العرف الجديد - اللغة والبنية والشخصية- تعكس عملية مستمرة من التغيير. عندما تحدث جوفانى باتستا بجنا عن تحول mutamenti السعادة والحزن الكامن فى تقلب الحياة الإنسانية، يبدو أنه تكهن ببحث مالاتستا الأشمل فى التغيير mutatione كطريقة لوصف كيف أن الرومانس

تقدم صورة شعرية مصغرة لرؤية معينة للعالم. وعندما تدبر جيرالدى تشنتيو على مهل وسيلتي اللغة والشعور، فإنه مهد بالمثل الطريق لعبارات مالاتستا المتقنة عن المتعة كاستجابة للتنوع الضرورى للقصة. وفى مقابل رجعية التغير الجمالى والفلسفى عند مونتانى، تساهم ملاحظات مالاتستا على "الشعرية الجديدة للرومانس" فى تغيير مفهوم بطل القصة narrative hero إلى مفهوم الشخصية الرئيسية protagonist، التى لا تملك إلا أن تتحرك للأمام باستمرار، مواجهًا استحالة الرجوع عن أفعالها. ولم يعد ذلك النوع الجديد من البطل الشعرى يقيّم نفسه على أساس عرف ثابت فى السلوك، بل يستجيب للاختبارات القائمة على الشك التى تظهر له طوال حياته. وعلى الرغم من أن هذه المفاهيم النقدية كاشفة، فإنها فى حاجة إلى عقل قادر على تزويدها بعمق وتصديق فلسفى أكبر. فى كتابه البطل El héroe (١٦٣٧) قبل بالتازار جراشان Baltasar Gracián هذا التحدى وربط فكرة تقرير المصير البطولى heroic self-determination بالقوى المشكلة للوسط البلاطى- ظروفها وأسلوبها- ومن خلالها ربط هذه الفكرة بالمظهر الخارجى للانهائية، الذى يلتحم من خلاله البطل بالتقلب الذى يحيط به[٣١].

الهوامش

1- Baldesar Castiglione, Il libro del cortigiano, ed. A. Quondam (Milan: Garzanti, 1981), p. 183; The book of the courtier, trans. C. S. Singleton (Garden City: Anchor Books, 1959), p. 141.

2- Prose della vulgar lingua, ed. C. Dionisotti (Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1966), Book II: xv, pp.162-3. Bembo cites as an example the way the Proemio's opening sentence heightens the reader's sense of gravità through placement of an accented penultimate syllable in the word afflitti: "Umana cosa è l'avere compassione agli afflitti" ['it is a human quality to have compassion for those who suffer'].

3- For biographical information on Ferretti and his contributions to Franco-Italian cultural exchange during the period, see Glyn P. Norton, 'Emilio Ferretti and the Valois court: a biographical clarification', Studi Francesi 76 (1982), 76-9. On Ferretti's literary-critical contribution, see Norton's essay on French Renaissance prose fiction in the present section.

4- Trissino, La Quinta e la sesta divisione della poetica (c. 1549), in Trattati di poetica e retorica del Cinquecinto, ed. B. Weinberg, 4 vols. (Bari: Laterza, 1970), vol. II, pp. 11 and 18.

5- Lodovico Castelvetro, Opere varie critiche (1727; reprint Munich: W. Fink, 1969), pp. 108-11. The fragments related to Ridolfi (pp.114-20) refer, it would appear, to the 1560 Roville edition in which the discussion contained in the 1557 printing is expanded to encompass also Petrarch and Dante..

6- Ibid., p. 109.

7- The text is available in B. Weinberg (ed.), Trattati di poetica e retorica del Cinquecinto (Bari: La Terza, 1972), vol. III, pp. 135-73. All page references are to this edition.

8- Neroni, Tre lezioni sulla poetica (c. 1571), in Weinberg (ed.), Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, vol. II, pp. 624-8. The work exists only in manuscript form, its authorship attributed to Nironi by Weinberg.

9- Weinberg (ed.), Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, vol. III, p. 143. For a more complete discussion of Bonciani's text, see Weinberg, A history of literary criticism in the Italian Renaissance, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol. I, pp. 538-41.

10- See Weinberg, A history of literary criticism in the Italian Renaissance, vol. I, pp. 539 and 540.

11- Bartolomeo Maranta, Lucullianarum quaestionum libri quinque (Basle: no. pub., 1564), p. 89.

12- Cited in Ernst Robert Curtius, European literature and the Latin Middle Ages, trans. W. Trask (New York and Evanston: Harper Torchbooks, 1963), p. 151, n. 14.

13- For an overview of the Renaissance prose romanzo, see The Cambridge history of Italian literature, ed. P. Brand and L. Pertile (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 231-2.

14- De' romanzi was first published in Speroni's Opere (Venice: D. Occhi, 1740), vol. V, pp. 521-8. I use the date proposed by Weinberg, A history of literary criticism in the Italian Renaissance, vol. II, p. 1023. Daniel Javitch suggests that it was written shortly after publication of Bernardo Tasso's Amadigi (1560): Proclaiming a classic: the canonization of 'Orlando furioso' (Princeton: Princeton University Press, 1991), p. 93.

15- (Bergamo: C. Ventura, 1588), p. 9v. For further discussion of the romanzo in the context of Italian Renaissance epic, see Daniel Javitch's essay in the present volume.

16- '...because what is set out in poetry serves as a model for those who write prose, and not the other way about – which would seem to confer a certain primacy [on

poetry]....' Dante, De vulgari eloquentia, ed. and trans. S. Botterill (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p. 47.

17- Agostino Ricchi, Comedia...intittolata I tre tiranni (Venice: Bernardino di Vitali, 1533), sig. Aijv.

18- Cited and translated by Weinberg, A history of literary criticism in the Italian Renaissance, vol. I, pp. 445-6.

19- Ibid, p. 446.

20- On the use of binary, antithetically related pairs in Boccaccio's Proemio, in particular the correlation of afflitti with compassione/piacere, see Robert Hollander's collection of his essays, Boccaccio's Dante and the shaping force of satire (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997), pp. 96-7.

21- Giraldi Cinthio on romances, trans. and ed. H. L. Snuggs (Lexington: University of Kentucky Press, 1968), p. 75. All references to the Discorso are to Snuggs's edition and to his translation.

22- Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica (1557), in Trattati di poetica, ed. Weinberg, vol. II, pp. 469-70.

23- Il Carrafa (1584), in Trattati di poetica, ed. Weinberg, vol. III, p. 333. Compare Francesco Bonciani, Lezione della prosopopea (1578), in Trattati di poetica, ed. Weinberg, vol. III, p. 251 (on Aristotelian energeia / metaphor of action); and Giovan Pietro Capriano's Della vera poetica (1555), in Trattati di poetica, ed. Weinberg, vol. II, p. 320 (on the power of expression and 'energia' through metrical technique).

24- Della nuova poesia overo delle difese del Furioso, Dialogo (Verona: Sebastiano dalle Donne, 1589), pp 85-6. All page references are to this edition.

25- Les Essais de Michel de Montaigne, ed. P. Villey and V.-L. Saulnier (Paris: Presses Universitiares de France, 1965), p.1107.

26- Cited in Ancient literary criticism, ed. D. A. Russell and M. Winterbottom (Oxford: Clarendon Press, 1972), p. 415.

27- Les Essais, ed. Villey and Saulnier, p. 1107.

28- Della poesia romanzesca overo delle difese del Furioso, ragionamento secondo ... delle difese del Furioso ragionamento terzo (Rome: G. Faciotto, 1596), pp. 10-11, cited and translated by Weinberg, A history, vol. II, pp. 1061-2.

29- Ibid., p.21. Cited and translated by Weinberg, A history, vol. II, p.1062.

30- Ibid., p.21. Cited and translated by Weinberg, A history, vol. II, p.1062.

31- On the semblance of infinity in Gracián, see El héroe, in Obras completas, ed A. Del Hoyo (Madrid: Aguilar, 1960,), p. 8.

سياقات النقد

ثقافة العواصم والأوساط الاجتماعية الأدبية

ترجمة: جمال الجزيرى

(٣٣)

النقد والعاصمة: لندن فى عصر حكم آل تيودور وآل ستيوارت

لورنس مانلى

لم تكن الثقافة الأدبية فى لندن فى عصر حكم آل تيودور وآل ستيوارت(*) Tudor- Stuart London خاضعة لمؤسسة وحيدة، مثل محكمة العدل العليا بفلورنسا Florentine chancery أو المجلس البابوى فى روما Roman curia أو الأكاديميات الباريسية أو جامعة ليدين أو الجمعيات اللغوية فى المدن الإمبراطورية الألمانية. فلقد كانت هذه الثقافة نتاجًا للعديد من المؤثرات المتداخلة، التى ساهمت فى جعل لندن ثانى أكبر حاضرة أوروبية منذ أواخر القرن السابع عشر. ولأن لندن كانت مقر الملك، ارتادتها الطبقة الحاكمة الإنجليزية والنبلاء والدارسون والدبلوماسيون من جميع أنحاء أوروبا؛ كما أن لندن كانت مركزًا لإمبراطورية تجارية ذات فروع فى المدن الكبرى بأوروبا ودول حوض البحر المتوسط، الأمر الذى جعلها مستقرًا لطبقة من التجار المتحركين اجتماعيًا والأغنياء المتقبلين للمعرفة والإصلاح الدينى؛ هذا بالإضافة إلى أن الإجراءات القضائية بالبرلمان والمحاكم العليا الأخرى فى المملكة والنشاطات

(*) حكمت عائلة تيودور Tudor إنجلترا فى الفترة ١٤٨٥-١٦٠٣ وتشمل هنرى السابع (١٤٨٥-١٥٠٩) وهنرى الثامن (١٥٠٩-١٥٤٧) وإدوارد السادس (١٥٤٧-١٥٥٣) ومارى الأولى (١٥٥٣-١٥٥٨) واليزابيث الأولى (١٥٥٨-١٦٠٣). أما عائلة ستيوارت Stuart فقد حكمت إنجلترا فى الفترة ١٦٠٣-١٦٤٩، وتشمل جيمس الأول (١٦٠٣-١٦٢٥) وتشارلز (١٦٢٥-١٦٤٩). (المترجم)

التعليمية والاجتماعية للهيئات القانونية الأربع(*) فى لندن the Inns of Court جذبوا الإنجليز من كل أنحاء المملكة إلى حاضرة تقدر الفصاحة أعلى تقدير. وكانت لندن فى القرن السابع عشر المصدر الرئيسى لإيرادات الدولة وتحويل الثروة العقارية، الأمر الذى جعلها مقرًا لسوق الزواج والمواسم الاجتماعية وصناعة الكماليات والسلع الترفيهية، التى جذبت علية القوم الذين كان يمثل الاستثمار فى الثقافة بالنسبة لهم واحدًا من أرخص أشكال الاستهلاك الكبير(١). ومسايرة لهذا التفوق الاقتصادى والسياسى، مارست لندن فى عهد آل تيودور وآل ستيوارت تأثيرًا بالغًا على الثقافة الأدبية فى جميع أنحاء المملكة. وأدى قانون ١٥٥٧ الخاص بهيئة مطبوعات الدولة بلندن والذى منح هذه الهيئة سلطة الطباعة على مستوى إنجلترا كلها – أدى هذا القانون إلى حصر طباعة الكتب فى لندن ومطبعتى إكسفورد وكمبردج. وكما أن القرار السياسى الخاص بـ"مدينة لندن الفخمة النموذجية والأماكن الحضرية الأخرى بإنجلترا " تم اعتباره مثلا أعلى لـ"الأرياف البدائية" فى الأقاليم البعيدة(٢)، أصبح "الكلام المعتاد للبلاط ولندن والمقاطعات التى تقع حولها فى نطاق تسعة أميال لا تزيد عن ذلك كثيرًا" العرف اللغوى المقبول نظريًا للأمة(٣). وكانت لندن "تجسيدًا أو خلاصة لبريطانيا ككل" وكثر فيها "الظرفاء الممتازون البارعون"، كما أنها جذبت أفرادًا سريعى التغير "بالفطرة يعتبرون فى الغالب الأعم خليطًا من كل الأرياف" بالمملكة(٤)، الأمر الذى جعل لندن تجسد بأنماطها المتنوعة من التبادل والاختلاط الاجتماعى القدرة التعبيرية للأمة الناشئة(٥).

فى إنجلترا، توطد الإحياء الإنسانى للآداب الكلاسية classical letters توطدًا كبيرًا فى لندن عند جيل كان أبناؤه (مثل توماس مور Thomas More وجون كوليت John Colet وتوماس لوبست Thomas Lupset) من الطبقة الحضرية فى لندن

(*) الهيئات القانونية الأربع تأسست فى القرن الرابع عشر فى إنجلترا، وكان لها الحق المطلق فى منح لقب محامى لطلبة القانون، كما يدل المصطلح أيضًا على مبانى هذه الهيئات وما يعقد فيها. (المترجم)

citizen class أو (مثل وليم جروسن William Grocyn وتوماس ليناكر Thomas Linacre ووليم ليلى William Lily) أفرادًا نشيطين فى المؤسسات الرائدة بالمدينة. ووجودهم فى المدينة جعل إيرازموس Erasmus يعلن أنه "لا توجد دولة على ظهر الأرض على مدى تاريخها كله أمدتنى بهذا الكم الهائل من الأصدقاء أو مثل هؤلاء الأصدقاء المخلصين المثقفين المتعاونين المتميزين، الذين اجتمعت فيهم كل الصفات الحسنة مثل مدينة لندن"(٦). كانت مدرسة النحو(*) grammar school الجديدة التى يطلق عليها اسم مدرسة القديس بولس St. Paul`s تجسيدًا ملموسًا للحركة الإنسانية humanist movement وأسسها جون كوليت John Colet حوالى عام ١٥١٢؛ ليغرس "العادات الحسنة والأدب" لـ "تهذيب الأطفال وإفادتهم، خاصة أطفال أهالى لندن"(٧). فى سعيها لتمكين الطلاب "من التوفيق فى الحياة الصالحة والآداب الجيدة"(٨) أبدت لائحة مدرسة القديس بولس الجديدة ومناهجها الدراسية تركيزًا جديدًا على السعى وراء الآداب باعتبارها نشاطًا دنيويًّا شرعيًّا وقاعدة لحياة المواطنة النشطة. فبينما كان على عاتق "الكتَّاب المسيحيين" أن "يزيدوا... عبادة الله... والحياة والعادات المسيحية الصالحة"، قام منهج كوليت المكون من "الأدب الجيد باللاتينية واليونانية" بتفنيد وصمة الوثنية التى لحقت بالكتَّاب الوثنيين وأطرى عليهم لكونهم ترياقًا لبربرية "العالم الجاهل المتأخر"(٩).

استلزم أسلوب منهج كوليت الدراسى، وهو المحاكاة الإنسانية humanist imitatio، عددًا من النتائج الفرعية النقدية والأدبية المهمة: تكوين قائم لروائع المؤلفين القدماء البارعين لتكون مثالا للروعة الأدبية؛ تطوير مجموعة من أساليب

(*) يدل المصطلح فى الأصل على نوع من المدارس كان يركز منهجها الدراسى على دراسة نحو اللغتين اليونانية واللاتينية؛ ففى أوائل العصور الوسطى كان النحو اللاتيني هو الموضوع الأساسى الذى يتم تدريسه فى المدارس الأوروبية، وتوسع مفهوم النحو بالتدريج ليشمل كل الموضوعات المرتبطة باللغة المكتوبة، وصارت هذه الموضوعات مجالات الاهتمام الأساسية فى المدارس الثانوية فى أوروبا التى كان يطلق عليها اسم مدارس النحو. (المترجم)

التحليل البلاغى والنحوى لتكون بمثابة تمهيد للتأليف الإبداعى؛composition، تهذيب تربوى للغة المحلية التى كان عليها أن تحدث "تزاوجًا وثيقًا بين اللغتين"(١٠) اللاتينية والإنجليزية كوسيلتين أدبيتين متساويتين فى الشرعية، وذلك من خلال إعلاء مرونة اللغة المحلية ومكانتها المعيارية. وكون النصوص المدرسية لكوليت وليلى أساسًا لـ "النحو الملكى"، الذى شرعه هنرى الثامن (١٥٤٢) رسميًا وكذلك أصحاب السلطان فيما بعد (إدوارد الخامس، ١٥٤٧؛ إليزابيث الأولى، ١٥٥٩)، جعلها قوام التعليم الأدبى الإنجليزى بحلول أواخر القرن السابع عشر. وتم استكمال هذا المنهج الدراسى الإنسانى بمجموعة كبيرة من الكتب البلاغية الموجزة والقواميس التى عكست تركيزًا كبيرًا على الأسلوب، الأمر الذى جعل هذا المنهج الدراسى يطور فلسفة جمال تقوم على السهولة والوفرة والتنوع الذى ساد فى أوروبا كلها، إلا أن كثرة عدد الكتيبات الموجزة الشعبية والتصنيفات والقواميس جعل لهذه الفلسفة الجمالية صدى خاصًا فى المجتمع المتنوع الوفير للندن فى عصر النهضة(١١).

حظى نموذج كوليت فى التعليم العام القائم على الجدارة بتدعيم كبير من المصلحين الكرومويليين Cromwellian reformers أمثال: ستاركى Starkey ومارشال Marshall موريسون Morrison، وسرعان ما كيّفه أصحاب الحركة الإنسانية أمثال: السير توماس إليوت Sir Thomas Elyot وروجر أشام Roger Ascham فى "التربية الخاصة [التقليدية] للشباب فى منازل الأشراف والنبلاء". ومثلت أطروحات إليوت وأشام خطوة مبكرة مهمة فى عملية القضاء التدريجى على العادات الإقطاعية والقيم الفروسية وإحلال "وحدة الشرف" القومى، التى يتم تفعيلها من خلال نظام مشترك فى الآداب(١٢) محل هذه العملية. وكان أشام والسير جون تشيك Sir John Cheke والسير توماس سميث Sir Thomas Smith وتوماس ويلسون Thomas Wilson وآخرون من بين جيل من الأساتذة بجامعة كمبردج، الذين هيمنوا مع تلاميذهم بجامعة كمبردج – وليم سيسيل William Cecil والتر مايلدماى Walter Mildmay وفرانسيس

وولسنجهام Francis Walsingham - على الحلقة الداخلية لحكم آل تيودور بحلول أواخر الحكم الإليزابيثى. وتبدت النزعة البرجماتية التقليدية prosaic pragmatism لهؤلاء الأساتذة بأكثر من طريقة: فى استخدام الفصاحة ذات الأسس الكلاسية فى الأمور العامة وفى "إحساس عامة الناس وفهمهم"[١٣]؛ فى الاهتمام بالنظام الفكرى والفعالية البلاغية اللذين أنتجا أعمالا فى المنطق والبلاغة الأرسطية الشيشرونية الناضجة أمثال: حكم العقل Rule of reason (١٥٥١) وفن البلاغة Arte of rhetorique (١٥٥٣) لويسلون Wilson وفن الاستدلال Art of reason (١٥٧٣) لليفر Lever؛ وفى موقف نقدى صارم من اتجاهات الشعر والقصص المكتوبين باللغة المحلية[١٤].

لعبت الهيمنة السياسية لهذا الجيل الأكبر سنًا دورًا ما فى تحفيز الجيل الأصغر من حاشية البلاط الإليزابيثى وجعلتهم يطورون فكرة الشعر المكتوب باللغة المحلية كهواية "للسيدات والوصيفات الشابات أو أفراد الحاشية العاطلين... [كنوع من] الترفيه الخاص"[١٥]. وكانت نظرية الشعر فى البلاط الملكى خاضعة تمامًا للتلقائية المحسوبة calculated artlessness والبساطة المستمدتين من كتاب رجل البلاط Book of the courtier (ترجم فى عام ١٥٦١) لكاستجليونى Castiglione، كما كانت تتناقض تناقضًا تامًا مع رصانة "التصنع المتعمد" والمقتضيات "الخسيسة.. الخانعة" للنشر التجارى، الأمر الذى جعلها تتميز بمعاداتها للأنواع العديدة من الأدب البرجوازى والشعبى. واشتملت قائمة المخالفات الأدبية على مجموعة كبيرة من الأشكال الشعبية: "الغوغاء النكرة من كتاب القصائد القصصية المقفاة"[١٦]؛ "الرومانسات القديمة للأزمنة الغابرة، المكتوبة خصيصًا للعامة"[١٧]؛ "الأساليب الفجة والكتيبات المرتجلة" التى تعج بها أكشاك بيع الكتيبات فى لندن[١٨]؛ "الخليط" من الأحداث غير المعقولة التى تحدث فى المسرح الشعبى[١٩]؛ والأنساق متعددة اللغات للتجارة وثقافة اللغة المحلية التى جعلت "لغتنا الإنجليزية هجينًا وخليطًا"[٢٠]. وهكذا

امتد الدفاع الملكى عن الشعراء لكونهم زينة لـ "الملوك والأمراء والعظماء والمشاهير" إلى مصطلحات أيديولوجية جديدة فى سياسة منتصف العصر التيودورى التى صنفت الممثلين الشعبيين وبائعى القصائد القصصية على أنهم من طبقة المتشردين ووضيعى النسب[٢١].

تم تدعيم الهجوم الملكى على أشكال الإبداع المكتوب باللغة المحلية من خلال كهنوت واعظ جعل لندن "مركز وجود الله، دون الأماكن الأخرى فى هذا البلد"[٢٢]. فالكتابات الدينية المتطرفة التى تنادى بأن الكلمات التى تخرج "لا عن فم الرب" (سفر إرميا، ١٦/٢٣) "مكرسة للوثنية" ساعدت على إشعال هجومًا كهنوتيًا على كل أنواع الأدب المتخيل بما فيها "أغانينا وسونتاتنا وقصور البهجة وخرافاتنا وتراجيدياتنا الإباحية وما شابهها من السحر والشعوذة"[٢٣]. ونشأ العداء نحو المسرح الشعبى فى أحد جوانبه من القلق مما يهدد النظام الاجتماعى والأخلاقى المنبعث من البيئة متغايرة اللهجات للمسارح، وشاع هذا القلق بين كل سلطات مدينة لندن، كما دعم هذا العداء كراهية كل أشكال الكتابة الشعبية لأسباب اجتماعية وأخلاقية؛ وما دامت هذه الكلمات انتهكت احتكار الكهنوت والقضاة لوسائل التعبير، اعتبرت قولا لا شرعيًا لكتَّاب ليس لهم رسالة.

تم استكمال الدفاعات apologiae الرسمية التى رد بها كتَّاب مثل سدنى ولودج Lodge على الحملة الكهنوتية على يد مجموعة من رجال المسرح أنفسهم: دفاع توماس هيوود Thomas Heywood عن التمثيل بصفته "تزيينًا للمدينة"[٢٤]؛ استخدامات شكسبير الشهيرة للأنشطة الترفيهية والتسليات الشعبية؛ سخرية جونسون Jonson (فى سوق بارثولميو Bartholomew Fair على سبيل المثال) من الحرفية البيوريتانية puritanical literalism، التى خلطت بين الخيال والحقيقية. بين ١٥٦٠ و١٦٤٢ عندما زار أكثر من خمسين مليون مشاهد مسارح لندن، حققت الدراما الإنجليزية مستوى وجودة غير مسبوقين منذ العصور الكلاسية القديمة. وكان المسرح

مصدرًا لنظرية مسرحية صريحة أو ضمنية، وكذلك مصدرًا لأشكال جديدة من النظرة التاريخية والاجتماعية الثاقبة المؤثرة فى تاريخ النقد الأدبى. فى رصيد درامى يشمل ما يربو على مائة مسرحية كوميدية مثلت فى لندن على سبيل المثال، أصبح الوعى النقدى بالطرائق العديدة التى صارت بها "المدينة عبارة عن كوميديا"(٢٥) مصدرًا خصبًا للنظريات الكوميدية بما فيها نظريات جونسون. وبوجه عام نظرًا لتنوع فرق التمثيل والأرصدة الدرامية repertories ومرتادى المسرح فى عالم المسرح بلندن، توجهت مجموعة ثرية من الاستهلالات prologues والنهايات epilogues والمقدمات المسرحية inductions-in-the-theatre إلى جمهور متغاير على دراية كبيرة بإيحاءات المسرح وأسلوبه.

بالإضافة إلى المسرح، أنتجت لندن جيلا من مؤلفى الكتيبات الكوميدية الجادة serio-comic pamphleteers (بمن فيهم روبرت جرين Robert Greene وتوماس ناش Thomas Nashe وتوماس ديكر Thomas Dekker)، الذين أدى انغماسهم فى الطائفة التى ظهرت فى تلك الفترة وتعمل فى سوق الطباعة بالمدينة إلى دعاوٍ جديدة للاحتراف الأدبى والشرعية الأخلاقية للتأليف القائم على أسباب تجارية والتجربة الدنيوية الشخصية(٢٦). عندما يكتب مؤلفو الكتيبات فى اتجاه "أسفل" تل القدر 'down' Fortune's Hill، إذا جاز لنا أن نستخدم عبارة جون دانبى John Danby، إلى جمهور حضرى متغاير اللغة ناشئ، فإنهم يراهنون على مكانتهم – كحضريين منحطين معدمين ولا يرعاهم أحد – بشكل جديد من الشهرة الأدبية التى تكشف معنى "كون المرء له أعمال مطبوعة" إذا استخدمنا عبارة ديكر Dekker البديعة(٢٧).

إن السرعة التى انتشرت بها الإشاعة التى شاعت عن جرين أنه "كتب كتيبًا فى يوم وليلة" تعكس وعيًا جديدًا بإيقاع المدينة، الذى يخلق "الأخبار" والحساسية الجديدة لأحوال السوق التى جعلت الكتّاب "يطرقون كل ساعة قطعة أو أخرى من ذلك العصر الحديدى الصدئ"(٢٨). وهناك فروق مهمة تميز هذه الصورة الأخيرة عن

تصوير ملتون للندن الثورية بأنها "منزل فسيح الحرية" و"حانوت المصنوعات" به "سندانات وشواكيش تدور لتشكل كليشهات وأدوات العدالة المسلحة دفاعًا عن الحقيقة المحاصرة". ولكن في مفهوم توماس جودون Thomas Goodwin للمدينة بأنها "أكبر سوق للحقيقة في هذا العصر الأخير"، مثلما في احتفاء ملتون باللندنيين الذين "يتناقشون ويتحاجون ويقرأون ويخترعون ويتحاورون... ويتأملون ويبحثون ويطورون أفكارًا وتصورات جديدة"[٢٩]، هناك إدراك مماثل تمامًا بطرائق قيام البيئة الدينامية للمدينة بخلق الإمكانات التعبيرية ومواصلتها. وأدت الرغبة في استغلال هذه الإمكانات إلى إنتاج مجموعة متنوعة من الخطط الطوباوية؛ لتقنين مكانة لندن باعتبارها العاصمة الثقافية للأمة – بداية من مقترحات السير نيقولا بيكون Sir Nicholas Bacon وهمفري جلبرت Humphrey Gilbert، إلى الأكاديميات رفيعة الشأن في العصر الكاروليني(*) Caroline age، إلى خطط الكومنولث(*)

(*) العصر الكاروليني هو العصر الذى عاش وحكم فيه الملكان تشارلز الأول (١٦٠٠-١٦٤٩) وتشارلز الثانى (١٦٣٠-١٦٨٥) فى بريطانيا، كان تشارلز الأول ملكًا لإنجلترا واسكتلندا وأيرلندا فى الفترة (١٦٢٥-١٦٤٩) وتم إعدامه فى أثناء الثورة الإنجليزية أو الثورة البيوريتانية التى امتدت من ١٦٤٠ حتى ١٦٦٠، وكان يؤمن بحق الملوك المقدس وبسلطة كنيسة إنجلترا، الأمر الذى جعله يصطدم بالبرلمان؛ فعندما اجتمع البرلمان فى عام ١٦٢٨ طلب من تشارلز الأول أن يجرى بعض الإصلاحات فى مقابل تمويله بنفقات حرب الثلاثين عامًا (١٦١٨-١٦٤٨)، وقبل تشارلز الطلب، لكنه حل البرلمان فى السنة التالية. وفى عام ١٦٣٧ حاول أن يفرض المذهب الأنجليكاني على اسكتلندا، ولكن الاسكتلنديين ثاروا عليه، فدعا تشارلز إلى انعقاد ما يطلق عليه البرلمان الصغير فى عام ١٦٤٠ لإمداده بالجيش والتمويل لمحاربة الاسكتلنديين، ولكن البرلمان رفض طلبه وأصر على الحفاظ على السلام مع اسكتلندا. وعلى الرغم من ذلك أصر تشارلز على محاربة الاسكتلنديين ولقي هزيمة مدوية؛ واضطر إلى دعوة البرلمان الطويل للانعقاد، واضطر لقبول قوانين تحد من سلطته على البرلمان. وعندما سمع تشارلز عن تمرد فى أيرلندا رفض البرلمان السماح له بتحريك جيش لإخماد التمرد؛ فدخل بجيشه فى مجلس العموم وحاول أن يعتقل بعض أعضائه، فثار الشعب وهرب تشارلز، واندلعت الحرب الأهلية. أما تشارلز الثاني فحكم فى الفترة الممتدة من ١٦٦٠ حتى ١٦٨٥فى أثناء عصر استعادة الملكية وهو= =عصر شهد توسعًا فى التجارة وفى إنشاء المستوطنات فى العالم الجديد بأمريكا، كما شهد معارضة شديدة للكاثوليكية وشهد عصره استقرارًا نسبيًا. (المترجم).

(*) الكومنويلث مصطلح يطلق فى هذا السياق على بريطانيا دولة وحكومة بداية من موت الملك تشارلز الأول فى عام ١٦٤٩ حتى استعادة الملكية وتنصيب تشارلز الثانى ملكا فى عام ١٦٦٠. (المترجم).

Commonwealth التـى وضـعها صـمويل هارتلِـب Samuel Hartlib، إلـى تأسـيس الجمعيـة الملكيـة(**) Royal Society فـى لنـدن فـى عصـر اسـتعادة الملكيـة Restoration، التى تعتبر أعظم "المواطن السابقة أو الحالية للإمبراطورية"(٣٠).

أعلت الهيئات القانونية الأربع فى لندن Inns of Court مكانة لندن كعاصمة ثقافيـة، وهذه الهيئـات "أنبل حاضـنات للإنسـانية والحريـة"؛ فبوجودهـا (حسبما يقول السير چورچ باك Sir George Buc) "لم يكن فى إمكان لندن أن تتحدى بكفاءة اسم الجامعة وأسلوبها فحسب، بل وتحتل أيضًا أعلى درجة على سلم الجامعات"(٣١). لم تكـن الهيئـات القانونيـة الأربـع مركزًا للتعليم القـانونى فحسـب، بـل كانـت بمثابـة مقرًا مرتـادًا ومـدارس لتعليم آداب المجتمـع finishing schools للنـبلاء الشـبان، الـذين شـجعتهم حفلات مرح إحدى الهيئات القانونية الأربـع وهـى هيئة الفندق القروى Inn Revels لجراى Gray عامى ١٥٩٤ – ١٥٩٥ علـى "ارتياد المسرح ومـا شـابهه من أماكن الخبرة الحياتية، وأن يلجأوا إلى النوع الأفضل من تلقائية الحوار وبساطته حيث يمكنهم... أن يتزودوا بالمحادثات المتحضرة"(٣٢). كانت الممارسات التنافسية للهيئات القانونيـة الأربـع بمـا فيهـا مـن مناقشـات ومسـاجلات حـافزًا للميـل المعاصـر نحـو "المـداعبات الذكيـة والعبـارات البليغـة.. والمشـادات الكلاميـة" واستكشـاف إمكانـات التعبير فى الكتيبات الموجزة مثل منطق المحامى Lawiers logike (١٥٨٨) لأبراهام فرونس Abraham Fraunce وإرشادات فى الكلام والأسلوب Directions for speech and style (ح. ١٥٩٩) لجون هوسكنز John Hoskins. كان الجو الدنيوى التنافسى للهيئـات القانونيـة الأربـع عـاملا مـن عوامـل تطـوير الأسـلوب السـينيكي [نسـبة إلـى سينيكا] المقتضب curt Senecan style والشكل الموجز والروح النقدية لكتاب مقالات

(**) الجمعية الملكية منظمة مستقلة لتطوير العلوم الطبيعية بما فيها الرياضيات وكل العلوم التطبيقية مثل الهندسـة والطـب؛ وتـم تأسيسـها فـى لنـدن فـى عـام ١٦٦٠؛ لتشـجيع البحـث العلمـى وتطبيقاتـه وتطـوير العلاقات العلمية الدولية وتقديم المشورة المستقلة فى الأمور العلمية وتطوير البحث العلمى. (المترجم).

Essays (١٥٩٧) لبيكون، التى كانت غير مسبوقة ودعت اللاحقين إلى تمثلها، وربما كان هذا الجو سببًا فى رفض بيكون للشعر بأنه "تاريخ مزيف"[٣٣]، ذلك الرفض الذى كان حاسمًا وبرجماتيًا.

ولكن أهم إسهام للهيئات القانونية الأربع فى النظرية الأدبية والنقد الأدبى تم من خلال محاكاة الهجاء الشعرى الكلاسى على يد الأشخاص المقيمين فى لندن أمثال: چون دون John Donne وجون مارستون John Marston وإفيرارد جلبن Everard Guilpin. وطور كتَّاب الأهاجى satirists فى الهيئات القانونية الأربع نوعًا أدبيًا وكلاسيًا محدثًا جعل الهجاء وسيلة بديلة لمنصب شاعر البلاط laureateship وطريقة للنقد الأدبى والاجتماعى، وذلك من خلال تمييز طرائق الهجاء القديمة واختلافاته عن الأنواع الأدبية الأخرى. فبالإضافة إلى "الحكم السليم والإيجاز والطرافة"[٣٤] فى الإبيجرام epigram و"الوصف الدقيق السريع"[٣٥] للطابع النثرى الذى تم استحداثه آنذاك، كان التمييز السريع الحيوى[٣٦] للهجائية الشعرية علامة على ظهور وعى وأسلوب حضريين فى مقابل المثالية والمجون المبالغ فيه، اللذين ميزا الأنواع الأدبية الغرامية courtly genres.

تدعمت هذه الحضرية المستمدة من مصادر كلاسية من خلال تطوير مجتمع لندنى راق فى الحى الغربى(*) بلندن the West End فى العصر اليعقوبى(**) Jacobean وأوائل العصر الكارولينى[٣٧] Caroline. واشتركت المجالات الاجتماعية للريف والبلاط والمدينة فى كونهم أمكنة للعمل والمتعة، وذلك بفضل اقتران الأشراف المتحضرين برفع المستوى الاجتماعى للمدينة فى المجتمع اللندنى، الأمر الذى جعل

(*) الحي الغربى يقع فى الجزء الغربى من وسط لندن، ويشتهر بمحلاته التجارية ومسارحه وفيه هايد بارك. (المترجم).

(**) العصر اليعقوبى هو العصر الذى حكم فيه الملك جيمس الأول إنجلترا بعد وفاة الملكة إليزابيث الأولى التى لم تنجب من يرث عرشها، وتولى فى الفترة من ١٦٠٣ حتى ١٦٢٥. (المترجم).

لندن "الفندق العام لأشراف هذه الأمة ونبلائها" ومكانًا "تتبادل فيه الأرواح المهذبة لجزرنا الكلام البارع"[٣٨]. وبصفة الحى الراقى فى لندن محل الإمكانات الواسعة للتبادل الاجتماعى والفكرى، أصبح الميدان الذى تجاوز اللياقات المكوّدة على انفراد لـ "الريف" و"البلاط" و"المدينة" التى حددها بوتنهام Puttenham، وتم التصديق عليها فى النظرية النوعية لتوماس هوبز[٣٩] Thomas Hobbes. وارتفعت مكانتها من خلال خلق "فكرة أوغسطية" Augustan idea تم التكهن بها، على سبيل المثال، فى تشبيهات المتشاعر Poetaster (١٦٠١) لجونسون Jonson، ودعمتها المراسم الملكية والسياسات التى تساوى بين لندن وروما الإمبراطورية[٤٠] imperial Rome؛ وتتمثل ملامحها الرئيسية فى أسلوب متحضر فى النظر إلى الذات والعالم وفى تنمية أنواع أدبية مستمدة من الآداب الكلاسية، بما فيها الإبيجرام epigram والمرثاة elegy والرسالة الشعرية epistle والقصيدة الغنائية ode والمقالة essay، كوسائل للنقد الاجتماعى والأدبى. وباكتشاف "طرائق أكثر حميمية وأقل رسمية"[٤١] فى حاضرة يتزايد تعقدها وجلالها باستمرار، استنبطت الطريقة الاجتماعية المتحضرة التى ابتدأها بن چونسون Ben Jonson والعديد من مقلديه "أسلوبًا [عالميًا] فى الحياة" بالغوص داخليًا وانتقائيًا فى أعماق المجاهل الخاصة للذات والأصدقاء والأماكن المتميزة والمناسبات. وتم استقاء التنويعات الجديدة للرسالة الشعرية والمرثاة والقصيدة الغنائية والنثر النقدى من هوارس من خلال وساطة المُثل الرواقية stoic والإبيقورية Epicurean مثل جمود الحس apatheia (أو التحرر من العاطفة) والسكينة ataraxia (أو رباطة الجأش) والقرابة الفكرية oikeosis (أو التقارب المعقول فى المزاج والتفكير)، وتم تكييف هذه التنويعات الجديدة فى الخيارات التمييزية التى يتطلبها معدل الحياة الحضرية ودرجتها اللذين نشئا فى تلك الفترة[٤٢]. وإدراك چونسون لأن "التنوع غير معقول وبالتالى علينا أن نبحث " حفز شعاره النقدى السينيكى – مثل

الجاسوس tanquam explorator – ومحاولاته الشعرية والنقدية لـ "إيجاد الأفضل" و"استخلاص واختيار أفضل كل.. ما هو معروف"[٤٣].

مع بداية القرن السابع عشر أصبحت لندن، كما يقول إدموند وترهاوس Edmund Waterhouse، "مجموع وخلاصة كل البشر والأشياء لكل غايات وكماليات الحياة"[٤٤]. فى قوتها الدافعة التجميعية، اشتركت الطريقة الاجتماعية مع الظواهر الحضرية الجديدة مثل الأحياء السكنية ذات البساتين pleasure gardens، والميادين المسيجة المقصورة على فئات معينة، والنوادى والمنتديات الأدبية salons والمسارح الخاصة فى بيوت معينة، المقتنيات الخاصة وثقافة المتاحف الأولية) فى عملية الاستحواذ على الأشياء من خلال استلهامها وجعلها جزءًا أساسيًا من المكونات الداخلية للمرء process of appropriation by interiorization. وفى العديد من القصائد، بحث الشعراء والنقاد الذين اقتدوا ببن جونسون عما أسماه هارولد توليفر Harold Toliver طرائق "عرض الحقيقة"[٤٥].

وحيث إن البحث النقدى عن التميز أنمى "تمييز وتهذيب وإثراء" المرء[٤٦] فإنه ساهم فى التراتب الاجتماعى للذوق، وتم هذا التراتب من خلال النقد التلقائى العرضى لأعمال مثل الشريف الكامل Complete gentleman (١٦٢٢) لهنرى بيتشام Henry Peacham و"رسالة لهنرى رينولد Epistle to Henry Reynolds (١٦٢٧) لدريتون Drayton والعديد من كتب عرض وقائع "جلسات الشعراء" 'sessions of the poets pieces لكتّاب بداية من سكْلِنج Suckling حتى ويذر Wither، كما تم هذا التراتب كذلك من خلال موجة جمع المختارات الأدبية، التى بدأت فى أثناء الحرب الأهلية وأنتجت ما يقرب من أربعين مجموعة من المختارات الأدبية فى حوالى أربعين سنة، وهذه المجموعات الجديدة جمعها "أشخاص مرموقون" وتتوجه إلى "أرقى ظرفاء العصر"، وجمعت بالإضافة إلى الشعراء ذوى الأسلوب الاجتماعى بداية من جونسون

وبيومونت وفلتشر the Beaumonts(*) وولر Waller وسدلى Sedley مجموعة متنوعة من قوائم التعبيرات والخطابات النموذجية والألعاب والفوازير والألغاز الصعبة، وكتب الاصطلاحات التى كانت تهدف إلى تكويد رفعة الثقافة والانتقائية.

وكما الحال فى عقلنة rationalization الموارد المجتمعة الأخرى فى عصر استعادة الملكية Restoration – عقلنة اللغة والتعليم والأسواق – أدى الانتشار المجمع فى دواوين لشعر الندوات(**) vers de société العام إلى جعل الأدب مؤسسة عامة تشتمل "فى داخلها على مبدأ استمراريتها"(٤٧). ولم يعد الأدب القومى أدبًا متجانسًا، بل تميز دومًا بتداخل اللياقات الحضرية والاقتران الذى يساوى بين الأساليب الحضرية الشعبية والرفيعة. وهكذا أصبحت لندن حاضرة ذات نفوذ كبير التقت فيها – نقديًا وإبداعيا – قوى القديم والحديث، الكلاسى والأوروبى، الرفيع والشعبى، الثورى والمتعقل، وقد كانت هذه القوى متناقضة نظريًا. وتتجلى أهميتها بوصفها وسطًا للنقد الأدبى فى حقيقة أن چون دريدن John Dryden "أبا النقد الإنجليزى" لم يكن من حاشية الملك ولا باحثًا، بل من سكان المدينة.

(*) يقرن الكاتب هنا السير فرانسيس بيومونت Sir Francis Beaumont (١٥٨٤-١٦١٦) وچون فلتشر John Fletcher (١٥٧٩-١٦٢٥) معًا نتيجة لتعاونهما فى كتابة مسرحيات مشتركة فى الفترة من ١٦٠٦ حتى ١٦١٣؛ ومن أشهر أعمالهما المشتركة مسرحية مأساة فتاة Maid's Tragedy (١٦١٠-١٦١١) ومسرحية ملك وليس ملكا A King and No King (١٦١١)؛ ومن الجدير بالذكر أنهما لعبا دورًا بارزًا فى تطوير فن الملهاة المفجعة Tragicomedy وهى نوع من المسرحيات يجمع بين العناصر المأسوية والعناصر الملهوية إلا أنها تنتهى نهاية سعيدة. (المترجم).

(**) شعر يستمد موضوعاته من حياة الناس فى المجتمعات الراقية، ويتميز بالرقة والظرف الذى يدعو المتلقى أو المستمع للابتسام. (المترجم).

الهوامش

1- F. J. Fisher, 'London as a center of conspicuous consumption in the sixteenth and seventeenth centuries' in Essays in economic history, ed. E. M. Carus-Wilson, 2 vols. (New York: St. Martin's Press, 1962), vol. II, pp. 197-207; R. Malcom Smuts, Court culture and the origins of a royalist tradition (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987), ch.3.

2- A lamentation in which is showed what ruin and destruction cometh of seditious rebellion (1536), in David Berkowitz (ed.), Humanist scholarship and public order (Washington: Folger Shakespeare Library, 1984), p. 97.

3- John Hart, A methode...to read English (1570), in Bror Danielsson (ed.), John Hart's works on English orthography and pronunciation, Stockholm Studies in English 5 (1955), p. 234; George Puttenham, The arte of English poesie, ed. G. D. Willcock and A. Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1936), pp. 144-5.

4- William Camen, Britannia (London: R. Newberry, 1586), Britain, or a chorographicall description, trans. P. Holland (London: G. Bishop and J. Norton, 1610), pp. 421, 435; 'Apologie for the cittie of London', anon., in John Stow, A survey of London, ed. C. L. Kingsford, 2 vols. (1908; reprint Oxford: Clarendon Press, 1971), vol. II, p. 207.

5- Lawrence Manley, Literature and culture in early modern London (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

6- Ep. 195, in The correspondence of Erasmus, trans. R. A. B. Mynors and D. F. S. Thomson, in The collected works of Erasmus (Toronto: University of Toronto Press, 1974-), vol. II, p. 199; compare Ep. 118, in vol. I, pp. 235-6.

7- 'The Statutes of Saint Paul's School', in Nicholas Carlisle, A concise description of the endowed grammar schools in England and Wales, 2 vols. (London: Baldwin, Cradock, and Joy, 1818), vol. II, p. 71; Colet, Aeditio (1527; facs.

Reprint Menston: Scolar Press, 1971), n. p. See also Joan Simon, Education and society in Tudor England (Cambridge: Cambridge University Press, 1966), pp. 73-80; and Kenneth Charleton, Education in Renaissance England (London: Routledge & Kegan Paul, 1965), ch. 4.

8- The collected works of Erasmus, vol. VIII, p. 237.

9- Carlisle, Endowed grammar schools, pp. 67-7.

10- Ioannis Palsgravi Londoniensis, ecphrasis Anglica in comoediam Acolasti, ed. P. L. Carver (Oxford: Early English Text Society, 1937), p. 9.

11- Louis B. Wright, Middle-class culture in Elizabethan England (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1935), chs. 5, 10.

12- Ascham, The scholemaster (1570), in English works, ed. W. A. Wright (Cambridge: Cambridge University Press, 1904), pp. 171, 205-7; Sir Thomas Elyot, The book named the governor (1530), ed. S. E. Lehmberg (London: Dent; New York: Dutton, 1962), pp. 12-15, 28, 40-6; Mervyn James, Society, politics, and culture: studies in early modern England (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), p. 328.

13- Thomas Wilson, The three orations of Demosthenes (London: H. Denham, 1570), sig. J.; compare Ascham, The scholemaster, p. 298.

14- See, for example, Ascham, The scholemaster, p. 290.

15- Puttenham, The arte of English poesie, p. 158. See Richard Helgerson, Self-crowned laureates: Spenser, Jonson, Milton, and the literary system (Berkeley: University of California Press, 1983), pp. 25-35, and Daniel Javitch, Poetry and courtliness in Renaissance England (Princeton: Princeton University Press, 1978).

16- William Webbe, A discourse of English poetrie (1586), in G. Gregory Smith (ed.), Elizabethan critical essays, 2 vols. (1904; reprint Oxford University Press, 1971), vol. I, p. 246.

17- Puttenham, The arte of English poesie, p. 83.

18- Webbe, Discourse, in Smith (ed.), Elizabethan critical essays, vol. I, p. 246; compare Ascham, The scholemaster, p. 290.

19- Sir Philip Sidney, An apologie for poetrie (1595), in Smith (ed.), Elizabethan critical essays, vol. I, p.199; compare George Whetstone, Dedication to Promos and Cassandra (1578), in Smith (ed.), Elizabethan critical essays, vol. I, p. 59.

20- Epistle dedicatory to The shepheardes calendar, in Smith (ed.), Elizabethan critical essays, vol. I, p. 130.

21- Proclamation enforcing statutes against vagabonds, 28 April 1551, in Paul C. Hughes and James F. Larkin (ed.), Tudor royal proclamations, 3 vols. (New Haven: Yale University Press, 1964-9), vol. I, p. 517.

22- Thomas Jackson, The conuerts happiness (London: J. Windet for C. Knight, 1609), p. 30.

23- Stephen Gosson, Plays confuted in five actions (1582), in Arthur Kinney, Markets of bawdrie: the dramatic criticism of Stephen Gosson, Salzburg studies in English literature 4(1972), p. 151; Edward Dering, Briefe and necessary instruction needeful to be known of all householders (London?, 1572), sig. Aiiir. See Jonas Barish, The antitheatrical prejudice (Berkeley: University of California Press, 1981), ch. 4, and Russell Fraser, The war against poetry (Princeton: Princeton University Press, 1970).

24- An apology for actors (1612), in O. B. Hardison, Jr. (ed.), English literary criticism: the Renascance (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1963), p. 226.

25- Edward Sharpham, The Fleire (1607), 2.1.124-34, in Christopher Gordon Petter, A critical old spelling edition of the works of Edward Sharpham (New York: Garland, 1986), p. 265.

26- Edwin H. Miller, The professional writer in Elizabethan England (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959); Phoebe Sheavyn, The literary professional in the Elizabethan age, ed. J. W. Saunders, 2nd edn (New York: Barnes and Noble, 1967).

27- Poets on fortune's hill (London: Faber and Faber, 1952), p. 45. Thomas Dekker, The non-dramatic works, ed. A. B. Grosart, 5 vols. (London: Huth Library, 1884-6), vol. I, p. 78.

28- Thomas Nashe, in R. B. McKerrow (ed.), The works of Thomas Nashe, 5 vols. (1904; reprint Oxford: Basil Blackwell, 1966), vol. I, p. 287; Dekker, Non-dramatic works, vol. III, p. 178.

29- Thomas Goodwin, Works, ed. J. C. Miller, 12 vols. (Edinburgh: James Nichol, 1861), vol IV, p. 313; Milton, Areopagitica (1644), in The complete prose works, ed. D. M. Wolfe, 8 vols. (New Haven: Yale University Press, 1953-82), vol. II, pp. 553-7.

30- Thomas Sprat, History of the Royal Society, ed. J. I. Cope and H. Whitmore Jones (1959; reprint St Louis: Washington University Press, 1966), pp. 86-8.

31- Jonson, Dedication to Every man out of his humour, in The complete plays, ed. G. A. Wilkes, 4 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1981), vol. I, p. 279; Sir George Buc, 'A Discourse, or Treatise of the third universitie of England', The annals, or generall chronicle of England, begun first by maister Iohn Stow, and after him continued... by Edmund Howes (London: T. Adams, 1615), p. 984.

32- Gesta Grayorum, ed. D. Bland (Liverpool: Liverpool University Press, 1968), p. 41. See also Philip J. Finkelpearl, John Marston of the Middle Temple (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969).

33- The advancement of learning, Bk. II, in J. E. Spingarn (ed), Critical essays of the seventeenth century, 3 vols. (1908-9; reprint Bloomington: Indiana University of Press, 1957), vol. I, pp. 5-6.

34- Paroemiographia (1659), in Lexicon tetraglotton (London: J. G. for S. Thmson, 1660), unpaginated preface.

35- John Stephens, Satyricall essayes characters and others (London: N. Okes, 1615), t.p.

36- John Marston, The scourge of villanie (1598), in The poems, ed. A. Davenport (Liverpool: Liverpool University Press, 1961), p. 122.

37- Martin Butler, Theatre and crisis, 1632-1642 (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p. 141.

38- Thomas Fuller, quoted in Lawrence Stone, 'The residential development of the West End of London in the seventeenth century', in After the reformation: essays in honor of J. H. Hexter, ed. Barbara C. Malament (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1980), p. 388; Dudley North, 'Metropolis', in A forest promiscuous of several seasons productions (London: D. Pakeman, 1659), p. 17.

39- Puttenham, The Arte of English poesie, p. 284; Hobbes, 'Answer to Sir William Davenant's preface before Gondibert (1650)', in Spingarn (ed.), Critical essays, vol. II, pp. 54-6.

40- Proclamation for buildings, 16 June 1615, in Paul C. Hughes and James F. Larkin (ed.), Stuart royal proclamations (Oxford: Clarendon Press, 1973-), vol. I, p. 346.; see also Howard Erskine-Hill, The Augustan idea in English literature (London: Edward Arnold, 1983).

41- Alastair Fowler, Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and kinds (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982), pp. 195-202.

42- Katherine Eisamen Maus, Ben Jonson and the Roman frame of mind (Princeton: Princeton University Press, 1984), ch. 5.

43- Discoveries, lines 833-6; 'Epistle. To Katherine, Lady D'Aubigny', lines 17-20; 'To William Roe', line 3, in The complete poems, ed. G. Parfitt (New Haven: Yale University Press, 1975), pp. 395, 114, 84.

44- Edward Waterhouse, The gentleman's monitor (T. R. for R. Royston, 1665), p. 295.

45- Lyric provinces in the Renaissance (Columbus: Ohio State University Press, 1985), p. 100.

46- 'The metropolis and mental life', in Classic essays on the culture of cities, ed. Richard Sennett (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1969), p. 57.

47- Pierre Bourdieu, Outline of a theory of practice, trans. R. Nice (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), p. 189.

(٣٤)

النقد فى المدينة: ليون وباريس

تيموثى هامبتون

لا يمكننا أن نفهم تطور الشعر والنقد الفرنسيين فى القرن السادس عشر دون الإشارة إلى نمو المركزين الحضريين الكبيرين وتحولهما، ليون Lyons وباريس، وعلى الرغم من أنه كان هناك تبادل كبير بين المدينتين وكان هناك أشخاص مستقرون فى باريس ولهم نشاط فى ليون والعكس، فإن هاتين المدينتين تقدمان صورتين متقابلتين للعلاقة بين النقد وبيئته الاجتماعية والمؤسسية. فى الواقع، مجرد وجود ليون كمركز ثقافى ينافس باريس يعتبر أحد الملامح التى تميز عصر النهضة عن العصور الأخرى فى التاريخ الثقافى الفرنسى؛ لأن ذلك يعقّد العلاقة بين المركز والهامش، العاصمة والإقليم، تلك العلاقة التى هيمنت على الحياة الثقافية الفرنسية منذ أوائل القرن السابع عشر. كانت ليون النافذة التى دخل منها عصر النهضة فرنسا؛ فموقعها على الحدود الإيطالية جعلها نقطة التبادل لأى اتصال بشبه الجزيرة من الجنوب؛ كما أن ليون مرت بعملية تحول سريعة فى أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر، الأمر الذى جعلها مدينة ذات أهمية دولية. فمنذ أوائل العقد الأول من القرن الخامس عشر أصبحت ليون مشهورة بأسواقها التجارية. فهذه الأحداث التى جذبت التجار من كل أنحاء أوروبا كانت تعقد فى البداية مرتين فى السنة لمدة ستة أيام. ثم أصدر الملك شارل السابع مرسومًا فى عام ١٤٤٤ بإقامة سوق ثالث، وأصبح كل سوق يقام لمدة عشرين يومًا، وكان هدف الملك من تطوير ليون أن

يجعل المدينة نقطة الالتقاء التجارية لأوروبا؛ حتى يقضى على مكانة جارتها جنيف Geneva التى تنافسها، وهكذا أصبحت ليون لفترة لا بأس بها من كل سنة مرتعًا لكل أنواع النشاط الاقتصادى، وجلبت هذه الأسواق تبادلات تجارية يسّرها قرار ملكى خاص يسّهل انتقال العملات واستخدام خطاب التبادل الذى تم استحداثه فى تلك الفترة. كما أن هذه الأسواق دعمت التبادل الثقافى؛ حيث جلب المتعلمون من كل أنحاء أوروبا بضائعهم للسوق؛ وأضفى الجو الدولى للأسواق على ليون نزعة عالمية cosmopolitanism تميزت بها عن أى مكان آخر فى فرنسا(١).

إذا بحثنا عن شىء واحد يمثل ذلك النشاط الكثيف الذى حفزه تطورالأسواق، سنجد أنه الكتاب المطبوع، فمنذ سبعينيات القرن الخامس عشر بدأت ليون فى التحول إلى مركز من مراكز تجارة الكتاب الأوروبية. وفى الحال هاجر الفلاحون من الريف المجاور إلى المدينة بحثًا عن وظيفة فى مطابع الناشرين المشهورين أمثال: جان دى تورن Jean de Tournes وسباستيان جريفيوس Sebastian Gryphius، الأمر الذى أدى إلى تكدس سكانى فى المدينة واضطراب مدنى لاحق. وقام الناشرون بليون بنشر كل شىء، بداية من طبعات مشروحة للكلاسيات حتى الكتيبات الشعبية الرائجة. ويعنى وجود المطابع أن مثقفى ليون احتكوا بسهولة بكل الكتابات الإيطالية فى عصر النهضة وشروح لا تحصى للنصوص الكلاسية، التى أنتجها المثقفون ذوو النزعة الإنسانية فى كل أنحاء أوروبا(٢).

صاحب توسع الأسواق ونمو الطباعة صعود ليون لتصير أكبر مركز مصرفى أوروبى، وكان لهذا التطور نتائج ثقافية واجتماعية مهمة علاوة على أهميته الاقتصادية البارزة؛ لأن المكانة المركزية التى احتلتها المدينة فى تطوير نظام تجارى شامل لأوروبا كلها جذبت الأجانب الأثرياء والمتعلمين. وأهم فئة من هؤلاء السكان العالميين كانت الجالية الكبيرة نوعًا للرأسماليين الإيطاليين الذين يمثلون كل مدينة كبيرة وكل عائلة

مصرفية فى إيطاليا. وجاءت معهم الثمار الفنية والأدبية لعصر النهضة الإيطالية، تلك الثمار التى جذبت اهتمام النخبة المحلية فى الحال.

إن تأثير ذلك المجتمع الدولى على ذوق المثقفين المحليين وأسلوبهم مهم فى فهم التطور الثقافى للمدينة؛ لأن ليون لم يكن بها جامعة، بخلاف كل المراكز الثقافية الأخرى فى القرن السادس عشر. وكانت المؤسسة التعليمية الوحيدة اللافتة للنظر فيها هى كوليج دي لا ترينيتيه Collège de la Trinité، التى رأسها الباحث الإنسانى بارتيلمى أنو Barthélemy Aneau لفترة قصيرة. وبالطبع تأثرت الحياة الثقافية دومًا بوجود الكنيسة تأثرًا كبيرًا، إلا أن هذه المؤسسة تعثرت فى أثناء العقود الأولى من القرن السادس عشر. ولم تكن هناك مؤسسة شعبية كبيرة أخرى لتسد الفجوة التى نجمت عن هذا التعثر. ويعنى غياب الجامعة أن الحياة الثقافية للمدينة كانت فى يد الأرستقراطيين والبرجوازيين الأغنياء مثل الشاعر موريس سيف Maurice Scève والمهنيين من أمثال الطبيبين سيمفوريان شامبييه Symphorien Champier وفرانسوا رابليه François Rabelais، بالإضافة إلى أفراد من عالم الطباعة أمثال الفيلسوف الجدلى إتيين دوليه Étienne Dolet. وهكذا لم يلق انتشار المبادئ الفنية والثقافية الجديدة التى غذتها النزعة الإنسانية الإيطالية فى فرنسا مقاومة من عشيرة مثقفين منغلقين على أنفسهم، أو تحكم حاكم أو راع وحيد. لم تنشأ النهضة الليونية فى بلاط ملك أو دير، بل فى أماكن مثل المنزل الذى يقع تحت سفح التل للقاضى بيير سالا Pierre Sala؛ حيث كان كبار المثقفين يجتمعون بانتظام.

يرتبط النقد فى ليون بشلة المثقفين، وهى مؤسسة تسبق ثقافة الصالونات فى القرن السابع عشر، كما يرتبط هذا النقد بإحساس قوى بالهوية المدنية؛ فوجود جمهور من القراء العالميين فى ليون يدل على أن الشعر والنقد يميلان إلى أن يعرفا من خلال عكس صورة لمجتمع مدنى ناشئ بدلا من مجتمع كنسى أو بلاط ملكى. ومن هنا نجد أن العلاقات بين الفرد والمجموع توسطتها فى الغالب صور لجماعات

صغيرة من المبتدئين بدلا من أن تتوسطها إشارات للمؤسسات الرسمية. علاوة على أن هذا الاستقلال النسبى ولَّد تناقضًا ظاهريًا نجده فى الغالب فى أعمال مفكرى ليون؛ ففى الوقت نفسه نجد تركيزًا على أهمية المجتمع وعلى قدرة الفرد على تعريف نفسه بمعزل عن المجتمع. ويمكننا أن نتبين هذا التناقض فى أوضح درجاته عند الشاعرة البرجوازية لويز لابيه Louise Labé التى تستحضر وتمتدح مجتمعًا من القارئات وتستخدم هذا المجتمع المتخيل كمجتمع متغاير تعرّف على ضوئه الشخصية غير الملتزمة بالأعراف. بالمثل عندما نشر جان دى تورن طبعة من أعمال بترارك Petrarch فى عام ١٥٤٧، دمج فيها رسالةً كتبها بنفسه بالإيطالية إلى الشاعر موريس سيف. وتستدعى هذه الرسالة كيف أن سيف الشاب الذى كان فى بداية حياته الشعرية فى ذلك الوقت حقق شهرة لـ "اكتشافه" مقبرة لورا Laura معشوقة بترارك فى أفينيون Avignon. وقيام دى تورن بإعادة خلق هذا الحدث يدل على أنه هو وسيف شعرا بقدرة الكتاب المطبوع على إكساب الشهرة وخلق صورة معينة للمثقف. وبينما حدث "اكتشاف" المقبرة فى عام ١٥٣٣ ظهر الخطاب فى وقت كان سيف، الذى كان قد انسحب من الحياة العامة؛ ليكرس دقته لكتابة رائعته ديلى Délie، قد عاد ليتكفل بالقيام بالاستعدادات لدخول هنرى الثانى Henri II ليون. ويدعم دى تورن تصوير سيف لذاته كشخص منعزل. وكما قضى سيف السنوات الأولى من عمره مثل بترارك متأملا الأطلال (وللمفارقة الجميلة، يتأمل أطلال بترارك) يعود من عزلته التى كان يتغنى فيها بسيدته الغائبة. وأيًا كانت طبيعة انسحاب سيف الحقيقة من الحياة العامة، فإن خطاب تورن يضفى على عودته مسحة صوفية، جاعلا الشاعر بترارك فرنسا وليون المقابل الفرنسى لفلورنسا.

يدل مثالا سيف ولابيه على أنه فى ظل اقتصاد المؤسسات الرسمية القوية لا يمكن تحقيق أو الوصول إلى الشهرة إلا على أساس مجتمع متخيل؛ بيد أن مجرد وجود تجارة الكتاب يعنى أن أعمال كتاب ليون لا تنتشر وسط المجموعات الصغيرة

من الأصدقاء الذين يستحضرونهم على الدوام فحسب، بل تصل كذلك إلى جمهور أعرض؛ فبالنسبة للأفراد ذوى الإرادة القوية على نحو خاص، أمثال الجدلى دوليه Dolet الذى لا يلتزم بالعرف، يمثل هذا الجمهور الأعرض جمهورًا لا تقل أهميته عن أهمية مجتمع سيدات ليون Dames Lïonnoizes بالنسبة للابيه، إلا أن هذا الجمهور الأعرض كان مصدر إزعاج للآخرين. وفى هذه الحالات يمكن استحضار الشلة أو الأخوة الأدبية كحيز متخيل يمكن إدراج القلق على الطباعة فيه. قام الشاعر الغنائى كليمون مارو Clément Marot الذى أثر عمله فى كل كاتب من ليون فى تلك الفترة، بكتابة تصدير لطبعة ١٥٣٨ التى قام بها دوليه لشعره بخطاب موجه إلى الناشر يشكره على إخراج طبعة تلتزم بالمواصفات التى حددها الشاعر، ويأسف مارو لأن بعض الناشرين زخموا دواوين قصائده بأعمال كتّاب آخرين بمن فيهم بعض الهراطقة، الأمر الذى أساء لسمعته الطيبة وعرضه للخطر. لكن نتيجة لفضل دوليه، كما يقول مارو، لن يبيع باعة الكتب مجموعة مهلهلة من الصفحات، بل كتابًا حقيقيًّا. وهذا الخطاب الذى كتبه شاعر يعتمد على الإعانات الملكية إلى حد كبير يعكس صورة عن قدرة المؤلف وعجزه فى المجتمع التجارى؛ لأنه يصور منتجًا يحاول أن يضبط التعامل مع أعماله عندما تدخل سوقًا جديدًا غير مضمون؛ إلا أن الشكر الذى يتوجه به مارو يستحضر نظام رعاية أكثر تقليدية يمدح فيه المحسن على مساعدة الشاعر فى طباعة أعماله. ومارو يربط نفسه بدوليه فى علاقة توحى فى الحال بالزمالة المهنية، زمرة الأصدقاء، وربما جماعة البروتستانت – التى انضم لها مارو ودوليه، مثل العديد من مثقفى ليون(٣).

يعكس عمل هؤلاء المفكرين الليونيين التوترات التى تعترض مجتمعًا تلعب فيه المؤسسات الثقافية الرسمية مثل البلاط والجامعة دورًا صغيرًا. أما فى باريس، فكان الموقف مختلفًا إلى حد ما، فهنا نشطت الحياة الفكرية فى إطار مجموعة من المؤسسات القوية التى كانت فى الغالب فى خلاف مع بعضهما بعضًا، ووجد كل

نافذ نفسه أمام معضلة صعبة وهى أن يوفق بين الأشكال السياسية والأشكال الدينية من السلطة. وكان موطن السلطة الفكرية التقليدية يتمثل فى السوربون Sorbonne وكلية اللاهوت ذات التأثير الكبير فيه. وهنا فى التقليد الإسكولائى scholastic الوسيط، ألقى رجال الكنيسة محاضرات على اللاهوت والجدل على الطلاب من كل أنحاء أوروبا. وإذا كانت تجارة الكتاب فى ليون تحتل المكانة الأولى فى نشر الأفكار الجديدة، فإن الناشرين الباريسيين وجدوا أنفسهم خاضعين لرقباء الجامعة، الذين كانوا يتّخوفون من الإبداع الجديد ونجحوا فى عام ١٥٣٤ فى إجبار الملك على إصدار بيان لتجريم هذه الإبداع. أدى التشدد المتزايد للسوربون ضد التيارات الجديدة إلى شن الهجوم على الفلاسفة أمثال دوليه و إيرازموس Erasmus وعلى كتّاب القصص أمثال رابليه Rabelais نفسه. ولأن السوربون كان كلية لاهوت فى الأساس، فإنه خضع لسلطة الكنيسة وتلقى أوامره من البابا، وكانت علاقته بالعرش علاقة خصومة فى الغالب. وتزايد التوتر بين المؤسستين فى عشرينيات القرن السادس عشر عندما بدأ فرانسيس الأول Francis I ينمي اهتمامًا بالفكر الإنسانى، وبدأ البلاط الذى كان مقره فى اللوفر الذى كان قد رمم حديثًا وبالقرب من مدينة فونتينبلو Fontainebleau فى جذب الفنانين والكتّاب اللامعين من كل أنحاء أوروبا. وفى عام ١٥١٧، بدأ فرانسيس فى بناء مدرسة لتعليم اللغات القديمة بعد أن حفزه سكرتيره جييوم بوديه Guillaume Budé ذو الميول الهلنستية. وكان هذا التدعيم للمؤسسة التى ستصير فيما بعد كوليچ دى فرانس Collège de France محاولة لتقليد المؤسسات الإيطالية السابقة مثل أكاديمية فلورنسا the Florentine Academy. ولكن هذه المدرسة كانت استجابة للشعور بالفجوة التى تركها السوربون الذى يزداد تحفظه باستمرار، فهذه المدرسة كانت تعتمد الدراسة فيها على المحاضرات العامة الحرة[٤].

ولكن نشأت من داخل الجامعة نفسها هياكل جديدة ستشكل المشروعات الثقافية العظيمة التى ميزت منتصف القرن، وكانت هذه المؤسسات الجديدة هى

الكليات Collèges التى نشأت فى القرن الخامس عشر كمنظمات خيرية للطلاب الفقراء، وسرعان ما بدأت الكليات فى تقديم مناهجها الخاصة، التى كانت تدرس فى الغالب مع مناهج الجامعة العادية؛ ففى هذه الكليات وجد المذهبان الجديدان – المذهب الإنسانى Humanism والمذهب البروتستانتى Protestantism – العديد من أكثر مناصريهما حماسًا، وكذلك بعض ألد أعدائهما: فكان الفقيه اللغوى لفيفر ديتابل Lefèvre d'Étaples يقوم بالتدريس فى كوليج دى كاردينال لموان Collège du Cardinal-Lemoine؛ وقضى كالفن Calvin و إيرازموس سنوات تكوينهما فى كوليج دى ليزييه Collège de Lisieux؛ وفى كلية كوليج دى نافاز Collège de Navarre نجد المستشرق العظيم جييوم بوستل Guillaume Postel، كما نجد الرجل الذى سيدرّس فيما بعد لمونتانى Montaigne فى بوردو Bordeaux، ألا وهو چورچ بيشانان George Buchanan؛ كما كان إجناتيوس لوايولا Ignatius Loyola من بين الطلاب.

فى هذا السياق بدأت الدوائر التعليمية الصغيرة فى تكوين نفسها لتمثل تحديًا لجهاز التعليم الرسمى، وفيه تكونت الجماعة الفكرية الأكثر تأثيرًا فى وسط القرن، وهى الجماعة التى تعرف باسم البلياد the Pléiade التى تشكلت بتدريس

چان دورا Jean Dorat فى كوليچ دى كوكريه Collège de Coqueret. فلقد درّس دورًا اللغة اليونانية لرونسار Ronsard الذى قضى خمس سنوات فى كوليچ دى كوكريه، وكذلك لچان أنطوان دى بائيف Jean Antoine de Baïf. واشتمل تدريسه على مناقشات كانت تعقد فى منزل والد بائيف وهو لازار Lazare الدبلوماسى السابق، الذى يبدو أنه حوّل منزله إلى نوع من الأكاديمية المصغرة لتطوير الشعر والموسيقى. وكان رونسار يمتلك منزلا قريبًا، مثل چان چالان Jean Galland وهو صديق لرونسار ومدير فى كوليچ دى بونكور Collège de Boncourt. وجذبت هذه المنازل العديد من ألمع الكتّاب الشبان فى تلك الفترة(٥). وكانت مبادئ البلياد تهدف

إلـى تجديـد الآداب الفرنسـية بـالعودة إلـى النمـاذج الكلاسـية، وبالتـالى تطـورت إلـى مؤسسة تعليمية، لكن على هامش المؤسسة الجامعية الرسمية. فى الواقع، شملت هذه الهامشية كل شىء، حتى الجانب الجغرافى: فقد كانت فيلا بانيف تقع على حافة باريس القديمة بالقرب من الخندق الذى يحيط بالمدينة. وفى هذا المكان صيغت العديد من الأفكار التى ستظهر فيما بعد فى أطروحات كبرى مثل مختصر الفن الشعرى الفرنسى Abbregè de l'Art poëtique françois (١٥٦٥) لرونسار ودفاع عن اللغة الفرنسية وتوضيح لها Deffence et illustration de la langue françoyse (١٥٤٩) لچواكيم دى بيليه Joachim de Bellay.

ولكن إذا كان سياق ليون قد أنتج تيارات فكرية ترتبط بصعود الطباعة وتطور المثقفين المدنيين civic intelligentsia، فإن المثقفين الباريسيين وقعوا بين فكى المؤسستين التوأمين للبلاط والجامعة؛ فصلات الجامعة بالبابوية المتشددة على نحو متزايد جعلتها تقاوم التغير. فى الواقع، لقي ألمع مفكر فى جيله الفيلسوف بيتر راموس Peter Ramus الازدراء والقمع عندما حاول أن يفند الفهم التقليدى لأرسطو، الذى كان يدرس فى كلية اللاهوت Faculty of Theology. فى المقابل، قام أعضاء البلياد الذين كانوا من النبلاء الصغار petty nobility فى الغالب بربط مصائرهم بالبلاط وبلعبة المصالح السياسة. ولم يغازلوا الأفكار الجديدة لحركة الإصلاح الدينى the Reformation movement مثلما فعل العديد من نظرائهم فى ليون، بل ظلوا فى مجال الأرثوذكسية الكاثوليكية Catholic orthodoxy وركزوا على المشروع الكبير الذى يراعاه الملك لتجديد الفكر الفرنسى.

ذلك الارتباط الوثيق بين السلطة الملكية والأرثوذكسية الكاثوليكية والنقد الثقافى يعنى أنه على الرغم من أن البلياد يجب أن تعد من أوائل الحركات الطليعية العديدة فى التاريخ الثقافى الفرنسى، فإن تبوؤها للهيمنة الثقافية يتصادف مع رد فعل عام ضد انتشار أنواع الابتداع الدينى الفكرى، التى ازدهرت فى ليون فى ثلاثينيات وأربعينيات

القرن السادس عشر. كما أن هذا الارتباط الوثيق يفسر طريقة تحديد نقاد البلياد لسلطتهم الخاصة. فكتَّاب ليون أمثال لابيه فى إهداء كتابها أشعار Poésies (١٥٥٥) ودوليه Dolet فى تصديراته العديدة وأنو Aneau فى كتابه Quintil Horatian (١٥٥٠)، الذى كتبه ردًا على دفاع دى بيليه – هؤلاء الكتَّاب يوضحون أنهم يتحدثون فى إطار سياق مدنى محدد إلى جمهور قراء نام يمكن أن يكونوا إمَّا ليونيين أو فرنسيين. فى المقابل يزعم رونسار ودى بيليه أنهما يتحدثان بلسان فرنسا. ويتمثل مشروعهما فى تأسيس نفسيهما كلسان حال الثقافة الفرنسية. وبهذه الطريقة، يجب عليهما أن يبنيا فرنسا أسطورية تستطيع أن تجعل مشروعهما شرعيًا؛ ولأنهما متحالفان مع الثقافة الملكية التى تجسد الحكومة بمقدورهما أن يدّعيا سلطة الكلام – سواء أكانا فى البلاط بالفعل أم لا. وهكذا حتى دى بيليه الذى كان نجاحه فى البلاط متواضعًا نسبيًا، استمد سلطته الأدبية من غيابه، من الطريقة التى كون بها حياته فى روما كمنفى شعرى أسطورى وكموظف عند الملك. قارن ذلك بكتابات مارو Marot خلال منفاه بفرارا Ferrara حيث يمتدح الملك بصفته راعيًا شخصيًا، بينما ترتبط "فرنسا" بقضاة "عدوانيين" طردوا مارو؛ فبالنسبة لمارو "فرنسا" عبارة عن مجموعة من الناس المحددين، أما بالنسبة لدى بيليه، فهى أسطورة(٦).

هكذا يمكننا أن نفرق بوجه عام بين سياق ليون الذى يتميز بالثقافة المدنية العلمانية، والسياق الباريسى الذى يتميز بوجود العرش والجامعة. ولكن بحلول السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر تغيرت هذه الجغرافيا الثقافية؛ فالحروب بين البروتستانت والكاثوليك التى اندلعت فى ستينيات القرن السادس عشر مزقت البنية السياسية والاجتماعية لفرنسا. وتزعزع التوازن الهش بين السياقات والمؤسسات والنقاد الذى شكل ازدهار ليون والبلياد. فالانهيار السياسى شمل السياقات الفكرية التى أنتجت الفكر النقدى الفرنسى على نحو مباشر جدًا أحيانًا، وبأواخر الثلاثينيات من القرن السادس عشر بدأ العرش الذى كان جزءًا على نحو متزايد فى اتخاذ إجراءات

صارمة إزاء المثقفين المشتبه فيهم بالهرطقة؛ فتم حرق دوليه الجدلى فى بلاس موبير Place Maubert فى باريس. وتكرر سيناريو الإعدام هذا بعد مضى خمسة وعشرين عامًا عندما وقع النقد فريسة لعنف الغوغاء، لا للمراسم الملكية. وبحلول عام ١٥٧١، اضطرب وانهار البلاط الفخم الذى صدق على أعمال البلياد؛ وأدى التشدد الأيديولوچى إلى استقطاب مجتمع المثقفين؛ فتحالف رونسار مع أم الملك الكاثوليكية المتطرفة كاترين دى ميديشى Catherine de' Medici، كما أنه أقر العنف الذى تم ارتكابه ضد مواطنيه البروتستانت. وعندما فشلت المحاولات التى قامت بها القوى المعتدلة فى البلاط للتوسط بين الفرق المتحاربة، استولى الباريسيون على السلطة. وفى مذبحة عيد القديس بارثولميو قام الغوغاء بقتل راموس العظيم عدو السوربون فى منزله وقطعوا رأسه وألقوا به فى نهر السين[٧]. وما دامت المدينة نفسها لم تعد خلفية أو سياقًا للنقد، فقد قامت بتدمير الناقد.

الهوامش

1- On the cosmopolitanism of Lyons, see Robert Gascon, Grand commerce et vie urbaine au XVIe siècle (Paris: Presses Universitaires de France, 1971); Natalie Zemon Davis, Society and culture in early modern France (Stanford: Stanford University Press, 1975); Lucien Romier, 'Lyons and cosmopolitanism at the beginning of the French Renaissance', in French humanism, 1470-1600, ed. W. L. Gundersheimer (London: Macmillan, 1969), pp. 90-109; and James B. Wadsworth, Lyons 1473-1503: the beginnings of cosmopolitanism (Cambridge, MA: Mediaeval Academy of America, 1962).

2- For the development of printing in Lyons, see Lucien Febvre and Henri-Jean Martin, The coming of the book, trans. D. Gerard (London: New Left Books, 1976).

3- Marot's preface is in his Œuvres poétiques, ed. G. Defaux, 2 vols. (Paris: Garnier, 1990), vol. I, pp. 9-11. On the religious context, see J. H. M. Salmon, Society in crisis: France in the sixteenth century (London: Benn, 1975), and Davis, Society and culture, chs. 1-3.

4- For the full history of this project see Abel Lefranc, Histoire du Collège de France (Paris: Hachette, 1898).

5- On the origins of the Pléiade see Frances A. Yates, The French academies of the sixteenth century (London: Routledge & Kegan Paul, 1988), ch. 2.

6- See Marot's Epistres, ed. C. A. Mayer (London: The Athlone Press, 1958), pp. 194-207.

7- On Ramus, see the definitive study by Walter Ong, Ramus, method and the decay of dialogue (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958).

(٣٥)

الثقافة والإمبريالية والنقد الإنسانى فى مدن الدول الإيطالية

ديانا روبن

يضرب النقد الجديد الذى ظهر فى نهاية القرن الرابع عشر فى إيطاليا بجذوره فى حركة إحياء الدراسات الكلاسية التى تعرف باسم الحركة الإنسانية humanism، ولكن أنصار الحركة الإنسانية humanists بذروا بذور تراث غامض: فلقد كتبوا مقالات نقدية عن الحرية والدولة المثالية والبحث عن الخير، ولكنهم روجوا كذلك دعاية لبلادهم تتجاهل الظلم الذى يقع فيها وتضفى الصبغة العقلانية على سياسة الإرهاب والعدوان خارج بلادهم، وذلك باسم السلام والأمن. وأيًا كانت قوة الحركة الإنسانية طويلة الأمد فإنها لم تكن لتزدهر فى شكلها المدنى أو أشكالها الأكثر تأملاً، لولا التجديدات التى أحدثها بترارك Petrarch. فلقد كان بترارك أول من عبَّر عن الاهتمامات الحديثة باللغة اللاتينية الكلاسية لشيشرون Cicero وليفى Livy، واشتملت كتاباته على موضوعات مدنية وأدبية وفلسفية ودينية وتشتمل على نقد فى صورة أدبية وقصيدة ملحمية لاتينية صاغها على غرار **الإنيادة** *Aeneid* لفرجيل وشعر غنائى مكتوب باللغة الإيطالية(١).

ومع ذلك كانت هناك فجوة بين أنصار الحركة الإنسانية فى القرن الخامس عشر وبترارك؛ فلقد كان فى متناول هؤلاء الأنصار تراث لم يكن فى متناول بترارك، ونقصد بذلك التراث تراث الفلاسفة والخطباء والمؤرخين وكتَّاب التراجيديا والشعراء

الإغريق. وبعد اختراع الطباعة توفر الإنسانيون فى أواخر القرن الخامس عشر على مجموعة متنوعة وضخمة من النصوص الكلاسية والحديثة كانت ستذهل بترارك لو توفر عليها. فلقد ساعدت التقنية الجديدة للحروف الطباعية القابلة للتحرك على نشر المزيد من الكتب فى الخمسين سنة الأخيرة من القرن الخامس عشر فاق عددها عدد الكتب التى نسخها الناسخون فى أوروبا قبل تلك الفترة.

ومن الملامح الأخرى التى تميز هذا القرن الأول للحركة الإنسانية عن الفترات التى سبقته والتى تلته: غلبة اللغة اللاتينية على اللغة المحلية كلغة مشتركة lingua franca للنقد الجاد؛ الحركية الهائلة لكبار الكتَّاب فى تلك الفترة، الذين تحركوا فيما بين المدن وقصور الحكم؛ الأهمية الملائمة (بالنسبة للثقافة الأدبية المتحركة) لجنس كتابة الرسائل epistolary genre كوسيلة أساسية للتعبير عند الإنسانيين؛ ظهور عدد من الحركات الإنسانية الإقليمية المختلفة والمتميزة فى الدول المدن city-states الإيطالية وكل منها لها طابعها المحلى الخاص؛ وأخيرًا والأهم النفور الكامن فى أيديولوجية الحركة الإنسانية فى عصر النهضة من العدالة الاجتماعية. عندما تبنى الإنسانيون موضوعى الحرية وكرامة الإنسان فإنهم تكلموا عن مجموعة متجانسة صغيرة من سكان المدن الذكور المختلفين عمن سواهم – وهم رجال تلقوا تعليميًا راقيًا وكانوا يمتلكون المال والجاه منذ مولدهم(٢).

ومن بين الدول المدن الرائدة فى عصر النهضة بإيطاليا كانت فلورنسا Florence أول دولة مدينة تدعم إحياء الدراسات الإغريقية، وتتبنى الحركة الإنسانية التى كانت ذات توجه مدنى فى الأساس. وبداية من المستشار كولوشيو ساليتاتى Coluccio Salutati تتابع على فلورنسا مجموعة من المستشارين، الذين أكدوا على أهمية التعليم فى تدريب المواطنين على أن يلعبوا أدوارًا نشطة فى الحكومة. وكانت الدراسات البينية interdisciplinary studies للكلاسيات classics – اللغات والأدب والتاريخ والفلسفة التى سادت فى اليونان وروما – أساسيات مثل هذا التعليم.

ولد ساليتاتى لأبوين لم ينالا حظًّا من التعليم ودرس القانون فى الجامعة فى بولونى Bologna، وشغل وظيفة سكرتير المحكمة البابوية فى روما قبل أن يشغل منصب مستشار فلورنسا الذى ظل فيه حتى وفاته فى عام ١٤٠٦[٣]. يُعد منصبه وعلاقته الوثيقة بأفراد الطبقة الحاكمة فى فلورنسا مثالاً على التحالف بين أبناء الطبقة الدنيا الذين تلقوا تعليمًا جامعيًّا والأعيان الذين يمثلون الرعاية الإنسانية humanist patronage فى المدن الإيطالية. وكانت النزعة الجمهورية republicanism عند ساليتاتى ذات طابع رومانى شيشرونى: فلقد افترض أن شئون الدولة يمكن أن يديرها بأفضل طريقة ممكنة نخبة من الرجال الذين تؤهلهم ثروتهم ومكانتهم العالية المتوارثة لتولى وظيفة الحكم. وعلى الرغم من أن مجموعته العزيزة من الآداب اللاتينية اشتملت على أطروحات عن الحرية ودور المواطن الصالح وحرية الإدارة وأفضلية الحياة النشطة على حياة التأمل، فإنه لم يقل مطلقًا بإمكانية حكومة شعبية تمكن أن تكون بديلاً قابلاً لحكم النخبة Oligarchy.

تلازمت السياسة والدراسات الأدبية عند الإنسانيين، وعلى الرغم من أن ساليتاتى نفسه لم يتقن اللغة اليونانية، إلا أن جيل المستشارين الإنسانيين الذين خلفوه كانوا مطلعين إطلاعًا جيدًا على الكتابات اللاتينية واليونانية، ولعب مستشار فلورنسا التالى ليوناردو برونى Leonardo Bruni وأغنى تاجرين فى المدينة فى ثلاثينيات القرن الخامس عشر كوزيمو دى ميديتشى Cosimo de` Medici وبالا ستروتسى Palla Strozzi دورًا فعالاً فى جلب مجموعة من الهلنستيين Hellenists المشهورين إلى الجامعة فى فلورنسا. ومن بين هؤلاء الغرباء قام الإيطاليان فرانسيسكو فيللفو Francesco Filelfo وجوفانى أوريسبا Giovanni Aurispa باسترجاع أول أكبر مجموعة من نوعها لمؤلفات كتَّاب اليونان القدماء من القسطنطينية Constantinople – هومر Homer، وسافو Sappho، وثيكوديديز Thucydides، وأسخيلوس Aeschylus، وسوفوكليس Sophocles، ويوريبيدس Euripides، وأفلاطون Plato –

ولم يكن كل هؤلاء الكتّاب معروفين فى أوروبا فى تلك الفترة حتى ولو عن طريق الترجمة(٤).

وفى أثناء تلك الفترة الأولى لازدهار الدراسات اليونانية فى فلورنسا، قام بالا سترونتسى وكوزيمو دى ميديتشى ونيقولو نيقولى Niccolò Niccoli وغيرهم من التجار والمصرفيين الأثرياء فى المدينة بشراء مجموعات ضخمة من المخطوطات اليونانية النادرة، التى تمثل الآن أهم المخطوطات فى المكتبة اللورنسية Laurentian Library فى فلورنسا، وفى الوقت نفسه، كانت هناك أعمال لاتينية مجهولة لا تزال يعاد اكتشافها. فعندما قام المستشار الفلورنسى بوجو براشيولينى Poggio Bracciolini بتنقيب المكتبات فى فرنسا وألمانيا وسويسرا، اكتشف أعمالاً مفقودة مثل **طبيعة الأشياء** *De rerum natura* للوكريتيوس Lucretius وأول مخطوط كامل لكتاب **تعليم الخطابة** *Institutio oratoria* لكونتليان Quintilian وعدة خطب مفقودة لشيشرون.

عندما كان برونى يشغل منصب المستشار chancellorship قام بترجمة أعمال أفلاطون وأرسطو وزينوفون Xenophon وبلوتارك Plutarch، كما ألّف عملين آخرين أصبحا مثالين على نوع من البلاغة القومية الأولى proto-nationalistic rhetoric وهما **تاريخ شعب فلورنسا** *History of the Florentine people* و**مديح مدينة فلورنسا**(٥) *Panegyric to the city of Florence*: وكلا العملين ضرب به المثل فى الأعمال الدعائية التى تم تكليف الإنسانيين فى المدن الأخرى بكتابتها فيما بعد. واصل المؤرخان الفلورنسيان ماتيو بالميرى Matteo Palmieri وجانّوتسو مانتّى Giannozzo Manetti والمستشاران بينيدتّو أسكولتى Benedetto Ascolti وبارتولوميو سكالا Bartolomeo Scala واصلوا تقليد الإنسانية المدنية، الذى تبناه برونى وساليتاتي، بينما كتب ليون باتستا Leon Battista – أكثر الإنسانيين الفلورنسيين اطلاعًا – مقالات ونقدًا فى العمارة والتصوير والأسرة، وكلها ذات طابع مدنى قوى.

فى أواخر القرن الخامس عشر عندما تدعمت السلطة أكثر فى يد مجموعة صغيرة من العائلات العريقة، انحسرت الاهتمامات المدنية عند الإنسانيين وحل محلها نقد أكثر صبغة أدبية وفلسفية فى فلورنسا. ومثل الأفلاطونيون المحدثون Neoplatonists الذين تجمعوا حول لورنتسو دى ميديتشى Lorenzo de' Medici – أمثال: دوناتو أشايولى Donato Acciaiuoli وكرستوفورو لانديو Cristoforo Landino ومارسيليو فيتشينو Marsilio Ficino وبيكو ديلا ميراندولا Pico della Mirandola – طليعة هذا النقد الجديد. وكان فيتشينو أبرز هذه الجماعة وأحدثت ترجمته للأعمال الكاملة لأفلاطون ثورة فى الدراسات الفلسفية فى أواخر القرن الخامس عشر. أما أنجيلو بوليزيانو Angelo Poliziano، وهو عضو آخر فى الحلقة اللورنسية the Laurentian Circle وأكثر فقيه لغوى philologist أصالة من بين أبناء جيله، فأطلق عليه لقب مؤسس تحقيق النصوص والتحليل الأدبى الحديثين(٦). وقرب نهاية القرن تكشف كتابات المؤرخين الفلورنسيين نيقولو ماكيافيلي Niccolò Machiavelli وفرانسسكو جوتشارديني Francesco Guicciardini عن التحرر من الأوهام بشأن الدراسات الفلسفية الحديثة وقيود النقد فى ظل الرعاية الإنسانية humanist patronage.

فى ١٤٠٤ – ١٤٠٦، ضمت البندقية Venice مدن بادوا Padua باديوا وفيتشنسا Vicenza وفيرونا Verona لحكمها، وتلك خطوة لا تدل على تأسيس إمبراطوريتها البرية *terra firma* empire فحسب، بل وكذلك على إظهار مطامعها التوسعية ذات الطبيعة الثقافية والعسكرية على السواء. وكان على كتابات الإنسانيين البنادقة Venetian أنْ تقدم أيديولوجية تصور سياسات البندقية الداخلية والخارجية على أنها سياسات عقلانية وعادلة، وتقدم هذه الأيديولوجية لباقى إيطاليا وأوروبا. ومثل الفلورنسيين اهتم حكام البنادقة بدعم كتابة التاريخ على منوال كتابات فرانسسكوا كونتاريني Francesco Contarini وأنطونيو دوناتو Antonio Donato وبرنادردو

جوستنانى البندقية – أمثال فرانسسكو باربارو Francesco Barbaro وبرناردو جوستينيانى Bernardo Giustiniani وآخرين – التى تمجد الدولة وسياساتها.

كان أوائل العلماء والمدرسين اليونان فى البندقية، كما فى فلورنسا، غرباء، مثل جوارينو الفيرونى Guarino da Veronese وفيللفو Filelfo، اللذين تم إرسالهما إلى القسطنطينية بصفتهما مبعوثين عن طبقة الأشراف patriciate لإتقان اللغة اليونانية وشراء الكتب اليونانية. وكان كفلاؤهم من نبلاء البندقية – أمثال فرانسيسكو باربارو Francesco Barbaro وليوناردو جوستينيانى Leonardo Giustiniani وماركو ليبومانو Marco Lippomano – الذين كونوا ثروتهم من التجارة مع الشرق والممتلكات العقارية خارج مدينة البندقية التى يحيط بها البحر.

وعلى الرغم من أنه كان من المتوقع أن يقوم جوارينو وفيللفو بتلقين الفلسفة اليونانية لجيل جديد، فإن دراسات أعمال أفلاطون والأفلاطونية المحدثة التى كانت تتم تنميتها بدأب فى فلورنسا لم يكن لها أى أثر على البندقية. فلقد سادت الدراسات الوسيطة التى تستند إلى أرسطو وابن رشد Averroes وتوما الأكوينى Aquinas وسكوتوس Scotus ووليم من أوكهام Ockham فى البندقية وجامعة بادوا(٧). وتأثر الإنسانى البندقى جوفانى كالديرا Giovanni Caldiera بالفلسفة الأخلاقية لأرسطو وبالإسكولائيين [المدرسيين] scholastics أكثر من تأثره بشيشرون وسالست Sallust، الأمر الذى جعله يؤكد التشابه بين القيم الجمهورية الدينية والقيم الجمهورية النخبوية فى ثلاثيته عن الفضيلة *On virtue*، عن الاقتصاد *On economics* وعن السياسة(٨) *On politics*. فبالنسبة لكالديرا، كان هناك إله واحد ودوج(*) doge واحد ورب عائلة واحد paterfamilias؛ ويبدأ ولاء المواطن للدولة بواجبه *pietas* نحو الله ونحو عائلته. أما النبيل البندقى لورو كيريني Lauro Quirini الذى كتب عن قضية القيادة السياسية

(*) الدوج هو لقب الحاكم الرئيسي المنتخب فى جمهوريتي البندقية ،و جنوة قديما ويعنى حرفيًا القائد أو الزعيم. (المترجم).

والطبقة الاجتماعية، فاختلف مع الإنسانيين الفلورنسيين الذين ذهبوا إلى أن وضيعى المولد يمكن أن يطمحوا إلى مناصب حكومية إذا كان عندهم من العلم ما يؤهلهم لذلك، ودافع عن حكم النخبة البندقية فى أطروحته **عن النبالة** *On nobility* قائلاً إن الأشراف Patricians فقط هم المؤهلون لخدمة الدولة، والنبالة تورث، ولايمكن أن تكتسب. والأعمال الأخرى ذات التوجه الأخلاقى مثل **عن مهام الزوجة** *On wifely duties* لفرانسيسكو باربارو روجت لثقافة ذكورية كارهة للمرأة وضيقة الأفق دون أدنى اعتذار (٩).

واصل التحفظ البندقى هيمنته طوال النصف الثانى من القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، وانعكس هذا التحفظ على البرامج الدراسية الإنسانية للمدارس العامة الثلاث فى البندقية (مدرستى القديس مرقص، scuole di San Marco ومدرسة ريالتو Rialto) وفى المطابع الجديدة. وأدى وصول العلامة والمحرر وعامل الطبع اليونانى ألدوس مانوشيوس Aldus Manutius إلى البندقية فى تسعينيات القرن الخامس عشر إلى تدعيم مكانة البندقية كمركز لصناعة النشر فى إيطاليا، حيث إن المطبعة الألدوسية the Aldine press شجعت البرامج الدراسية الإنسانية على الاعتماد على مجموعة نصوص مختارة من العالم القديم كمادة للتدريس. وجذب ألدوس الإنسانيين من كل أنحاء إيطاليا إلى ورشته، وابتدأ عملية طباعة للكتب على نطاق أوسع، وأرخص. وصاحب صعود الطباعة فى البندقية تطوير منهج علمى جديد فى تحقيق النصوص textual criticism، الذى ركز على مهارات النحو وفقه اللغة أكثر من الاهتمامات المدنية للجيل السابق من الإنسانيين. وكان إرمولاو باربارو الصغير Ermolao Barbaro the Younger وجيرولامو دوناتو Girolamo Donato وماركانطونيو سابيليكو Marcantonio Sabellico وألدوس نفسه أصحاب الريادة فى هذا التطوير.

كما شهدت البندقية والمدن التابعة لها Veneto صعود النساء الإنسانيات الثلاث فى القرن الخامس عشر وهن إزوتا ونوجارولا والفيرونية Isotta Nogarola of Verona ولورا سيريتا من بريسكا Laura Cereta of Brescia والعلامة البندقية كاسندرا فيديلى Cassandra Fedele، وكل منهن تركت لنا مجموعات منشورة من الرسائل والكتابات الأخرى باللغة اللاتينية(١٠) ورسائل letters كل من سيريتا وفيديلى تقدم شخصية persona واعية بأنوثتها وتختلف اختلافًا جذريًا عن النموذج الإنسانى الذكورى. وسيريتا هى الوحيدة التى توجهت بنقدها الرسائلى إلى معالجة مشكلات النساء كطبقة، حيث إنها كانت أول كاتبة نسوية feminist فى إيطاليا.

فى ميلان Milan تركز الدعم المؤسسى للأدب والفنون فى البلاط الدوقى ducal court فى القرن الخامس عشر. وهنا اختلفت ميلان عن فلورنسا والبندقية؛ حيث كانت مصادر الرعاية الإنسانية أكثر تنوعًا وانتشارًا؛ فالدعم المالى للجامعة فى بافيا Pavia وللأدب والفنون وتوزيع الوظائف الدبلوماسية والمستشارية (وهى مناصب احتلها الكتّاب الإنسانيون فى مجملها) وكل ذلك توقف على حسن نية الذوق.

من الناحية الاقتصادية، كانت ميلان تشبه جمهوريتى حكم النخبة the oligarchical republics للبندقية وفلورنسا أكثر من شبهها بالممالك الأخرى فى إيطاليا أثناء عصر النهضة. وعلى الرغم من أن ميلان استمرت فى كونها مركزًا لصناعة النسيج والأسلحة طوال القرن الخامس عشر، فإن الدوقية duchy ظلت معتمدة على الإيرادات النابعة من فرض الضرائب على المدن التابعة the client cities التى تسيطر عليها(١١).

وعلى الرغم من أن أربعة لوردات متتابعين لميلان أثبتوا، بحلول منتصف القرن، أنهم بإمكانهم أن يعادلوا أو يفوقوا قوة فلورنسا والبندقية فى الحرب، فإن ميلان مكثت فى ظل تلك المدينتين من الوجهة الثقافية؛ فالجامعة فى بافيا كانت تفتقد إلى

مكانة الجامعتين الوسيطتين العظيميين لبولونيا وبادوا، كما افتقدت هيئة تدريسها إلى القوة السياسية للأساتذة الجامعيين فى فلورنسا.

فكل أشهر العلماء اللاجئين اليونان – جوهانس أرجيروبيلوس Johannes Argyropulos وديمتريوس كاسترينوس Castrenus Demetrius وديمتريوس كالكونديلاس Chalcondylas Demetrius وكاليستوس Callistus وجازا Gaza وقنسطنطين لاسكارس Constantine Lascaris – قاموا بالتدريس فى ميلان وبافيا لفترة قصيرة تتراوح ما بين عام وعامين، ثم انتقلوا بعدها إلى فلورنسا أو روما أو نابولى[١٢] Naples .

مع بداية القرن الخامس عشر، نشطت فى ميلان شخصيات لامعة مثل السفير البيزنطى Byzantine فى إيطاليا مانويل كيسولوراس Manuel Chrysoloras وجاسبارينو بارزيتسا Gasparino Barzizza، اللذين قاما بالتدريس لفيللفو وبانورميتا Panormita وألبرتى Alberti فى بادوا. ولكن فى ثلاثينيات القرن الخامس عشر قام دوق ميلان فيليبو ماريا فسكونتي Filippo Maria Visconti بمنح الحركة الإنسانية حافزها الحقيقى الأول. وعلى الرغم من أن فسكونتى صرح للمقربين منه أنه يفضل الأدب المكتوب باللغة المحلية على الأدب المكتوب باللغة اللاتينية، فإنه كان يتوقع منه بصفته لورد ميلان أن يبقى على الخطباء المتحدثين باللاتينية، الذين يمكنهم أن يلعبوا دور المبعوثين الأجانب ويكتبوا الخطابات والبيانات السياسية، ويؤلفوا الخطب والقصائد والقصص القصيرة *novelle* لقراءتها فى البلاط بتلك اللغة. ومن العلماء المشهورين الآخرين الذين كان لديهم نشاط فى بلاط فسكونتى فى عشرينيات وثلاثينيات القرن الخامس عشر جوفانى لامولا Giovanni Lamola وفيلافيو بيوندو Flavio Biondo، اللذان تركا ميلان وذهبا إلى فلورنسا، وأنطونيو بيكاديلى Antonio Beccadelli (بانورميتا Panormita) وبارتولوميو فاشيو Bartolomeo Facio ولورنتسو

فالا Lorenzo Valla، وهؤلاء الثلاثة جميعهم تركوا ميلان فى النهاية وذهبوا إلى بلاط الملك ألفونسو King Alfonso فى نابولى.

عندما دخلت ميلان فى حرب مع فلورنسا فى ١٣٩٧-١٤٠٢، شن الإنسانيون فى تلك المدينين حربًا أيديولوجية عن أفضل شكل من أشكال الحكم؛ فدافع أنطونيو لوشى Antonio Loschi عن المَلَكية monarchy بصفتها الحكومة المثالية، بينما أثنى المستشار الفلورنسى ساليتاتى على الحكومة الجمهورية والمثل الأعلى للحرية *libertas*، وتم إحياء هذا الجدل فى عشرينيات القرن الخامس عشر عندما جاهدت كل من الدولتين المدينتين الإمبراطوريتين لفرض هيمنتها على مدينة لوكا Lucca. أظهر ليوناردو برونى Leonardo Bruni، فى كتابه **تقريظ مدينة فلورنسا** *Encomium of the city of Florence*، مزاعم جعلت جمهورية النخبة the élitist republic فى فلورنسا تبدو كما لو كانت يوتوبيا اشتراكية، بينما أثنى بيير كانديدو ديسمبريو Pier Candido Decembrio فى كتابه **تقريظ مدينة ميلان** *Panegyric for the city of Milan* على الملكية بصفتها أفضل أشكال الحكم[١٣]. ولكن المثل العليا الجمهورية – الخاصة بكميونات[*] communes العصور الوسطى، لا بجمهورية شيشرون – كانت ما زالت حية فى ميلان فى منتصف القرن الخامس عشر. وفى عام ١٤٤٧، قام ائتلاف بين نبلاء ميلان وأعضاء نقابات guildsmen المدينة، واستبدل حكومة جمهورية شعبية بملكية فسكونتى[١٤].

كان فرانسيسكو فيللفو أبرز شخصية على الساحة الثقافية بميلان فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر، وهو أستاذ أدب تلقى تعليمه فى القسطنطينية وپادوا،

(*) فى العصور الوسطى، كان الكوميون عبارة عن مجموعة من الأشخاص يحصلون على وثيقة من اللورد الإقطاعى أو العاهل تمنحهم بعض امتيازات الحكم الذاتى؛ وهو أشبه بالبلدية حيث يعيش مجموعة أفراد مع بعضهم بعضًا تجمعهم مصالح مشتركة ويتقاسمون العمل والدخل والممتلكات. (المترجم).

وقام بالتدريس فى فلورنسا والبندقية وبولونيا قبل أن يجيء إلى بلاط فسكونتى(١٥). وبعد أن وصل إلى ميلان فى عام ١٤٤٠، لعب دور شاعر البلاط وخطيبه عند أربعة دوقات متتاليين لميلان. وكان مشهورًا فى إيطاليا كلها بسعة علمه اليونانى ومجموعته الكبيرة من القصائد اليونانية التى كتبها. كما قام بإحضار مجموعة من أساتذة اللغة اليونانية البيزنطيين المتميزين إلى ميلان. وتشتمل رسائله اللاتينية على مقالات تنتقد الانتهاكات التى كانت ترتكب فى حق السكان المدنيين فى أثناء الحروب الميلانية على الحكم، كما تنتقد الفساد الذى عم فى سنتى الحكم الجمهورى الشعبى فى ميلان، وكذلك جدول الأعمال الإمبريالى للدولتين العظيميين، وهما ميلان والبندقية.

اتضح أن الشرح والنقد والدعاية ذوى الطابع السياسى حرفة كبرى للإنسانيين الميلانيين؛ فكل من بيير كانديدو ديسمبريو وجوفاني سيمونيتا Giovanni Simonetta والبياشنسى أنطونيو دى ريبالتا the Piacenzan Antonio di Ripalta وفيما يبدو برناردينو كوريو Bernardino Corio كتبوا سيرًا موجزة profiles عن الدوقات السفورتسيين(*) the Sforza dukes وحملاتهم العسكرية وعصورهم.

يجب علينا أن نتناول المركزين الإقليميين الآخرين للحركة الإنسانية – روما ونابولى – على حدة نتيجة لطابعهما المختلف فى الإحياء الكلاسى فى إيطاليا؛

(*) نسبة إلى موسيو أتّندولو سفورتسا Muzio Attendolo Sforza (١٣٦٩-١٤٢٤) الذى كان قائد فرقة مرتزقة إيطالية، ويطلق اسمه على عدة أفراد من عائلته خلفوه فى منصبه، وهم سفورتسا فرنسوا الأول ألكسندر François Ier Alexandre وهو دوق ميلانى وقائد فرقة مرتزقة شهير وابن السابق (١٤٠١-١٤٦٦)؛ سفورتسا جالياس مارى Galéas-Marie دوق ميلان، ابن السابق (١٤٤٤-١٤٧٦)؛ سفورتسا لودوفيك Ludovic دوق ميلان، وهو عم السابق (١٤٥٢-١٥٠٨)؛ سفورتسا مكسيمليان Maximillien، دوق ميلان وابن السابق (١٤٩٣-١٥٣٠)؛ سفورتسا فرنسوا الثانى مارى François II Marie وهو آخر دوق لميلان والابن الثانى للودوفيك (١٤٩٥-١٥٣٥). (المترجم).

فبالمقارنة بالمدن فى الشمال كانت روما ونابولى ما زالتا راكدتين اقتصاديًا فى القرن الخامس عشر. وعلى الرغم من أن الصناعات التى تأسست فى روما فى مطلع القرن الخامس عشر كانت صناعة المجوهرات والفندقة innkeeping والصناعة المصرفية الدولية، ظلت صناعة التعدين وتصنيع الحديد وإنتاج الحرير والطباعة غير متوافرة إلى أن أدخلها الملك فيرّانتى King Ferrante إلى مملكة نابولى الزراعية الواسعة(١٦).

اختلفت الحركة الإنسانية الرومانية عن نظيرتها فى المدن الأخرى نتيجة لنفوذ البابوية papacy الواسع فى شئونها الثقافية؛ ففى روما نشأت الحركة الإنسانية كإعادة صياغة دائمة لأيديولوجيات روما القديمة باعتبارها زعيمة للعالم *caput mundi* وإمبراطورية إبان الحكم البابوى، وكذلك إعادة صياغة للفكر اللاهوتى التوماوى(*)(١٧) Thomist theology. ولم تكن روما فى القرن الخامس عشر قمة ثقافية مثلما كانت نابولى الإنسانية. وعلى الرغم من أن البلاط البابوى كان مركز الإنتاج الثقافى فى روما الإنسانية، كانت هناك مراكز أخرى للنشاط الفكرى: وأهمها العائلات التى تتكفل بالرعاية the patronage-dispensing *familiae* أو منازل الكرادلة والدبلوماسيين والمصرفين المقيمين فى المدينة، و"الأكاديميات" الثقافية الخيرية *amici* غير الرسمية والجامعة والمطابع المؤثرة مثل مطبعة بنارتس وسونهيم Pannartz and Sweynheym.

وصلت الحركة الإنسانية إلى روما متأخرة قليلاً عن وصولها إلى مدن الشمال. وقام أول بابا إنسانى، وهو البابا نيقولا الخامس Nicholas V، بجمع مكتبة من أهم مكتبات النصوص الكلاسية فى أوروبا، وأمر بترجمة أعمال الكتّاب اليونان القدامى واستحضر مجموعة من أبرز العلماء والنقاد والشعراء فى إيطاليا إلى روما.

(*) نسبة إلى توما الأكوينى Thomas Aquinas (١٢٢٥-١٢٧٤) الراهب الدومينيكانى، وعالم اللاهوت والفيلسوف الإيطالي الذى كان يمثل النزعة المدرسية scholasticism وطبق المناهج الأرسطية على اللاهوت المسيحى. (المترجم).

وانشغل الباباوان اللذان خلفاه، وهما البابا كالكستوس الثالث Calixtus III والبابا بيوس الثانى Pius II، بتنظيم حملة عسكرية لتحرير القسطنطينية من حكم الأتراك، ولم يساهم أى منهما مساهمة ملموسة فى عمل الإنسانيين. وبعد وفاة بيوس الثانى شن البابا بولس الثانى حربًا صريحة على أكاديمية من أهم الأكاديميات الإنسانية فى تلك الفترة، وهى أكاديمية بومبونيو ليتو Pomponio Leto، فقبض على أعضاء حلقة ليتو Leto's circle متهمًا إياهم بترويج النزعة الجمهورية والأفلاطونية واللواط فى دولة الفاتيكان، وأمر بتعذيبهم. وآخر اثنين من الباباوات الذين حملوا مشعل النور فى العرش البابوى قبل نهب روما فى عام ١٥٢٧ هما يوليوس الثانى Julius II وليو العاشر Leo X اللذان أحضرا للبلاط البابوى مجموعة من أصحاب أفضل الأساليب اللاتينية فى إيطاليا.

كانت حلقة العلماء والفلاسفة واللاهوتيين اللاجئين اليونان الذين التفوا حول المنفى البيزنطى كاردينال بيساريون Cardinal Bessarion من بين الجماعات الثقافية البارزة والأكاديميات فى روما، واشتملت هذه الحلقة على تيودور جازا Theodore Gaza وأندرونيكوس كاليستوس Andronicus Callistus ودوميزيو كالديرينى Domizio Calderini ونيقولو بيروتّى Niccolò Perotti وجورج الترابيزوندى George of Trebizond. ونتيجة لتأثر هؤلاء الكتّاب بفيتشينو(*) Ficino والأكاديمية الفلورنسية، أظهرت كتاباتهم ومناظراتهم منذ بداية الخمسينيات حتى السبعينيات من القرن الخامس

(*) مارسيليو فيتشينو Marsilio Ficino (١٤٣٣-١٤٩٩) فيلسوف وعالم لاهوت إيطالى ساهمت ترجماته وشروحه لأعمال أفلاطون فى الإحياء الأفلاطونى فى عصر النهضة (من القرن الرابع عشر حتى القرن السابع عشر)؛ وأسس الأكاديمية الأفلاطونية خارج فلورنسا، وفى هذه الأكاديمية قام بأول ترجمة كاملة لأعمال أفلاطون إلى اللغة اللاتينية، وفيما بعد كتب كتابه اللاهوت الأفلاطونى Theologia Platonica (١٤٨٢) وهو عبارة عن دراسة فى خلود النفس البشرية. كما أن شرحه لمحاورة المائدة Symposium لأفلاطون أدخل مفهوم الحب العذرى باعتباره صداقة من نوع خاص تقوم على محبة الله. (المترجم)

عشر اهتمامًا متزايدًا بالتوفيق بين فكر أفلاطون وأرسطو وفكر علماء اللاهوت المسيحيين(١٨). وركزت الأكاديميات الرومانية الأخرى التى برزت فى نهاية القرن مثل أكاديميتى باولو كوريتسى Paolo Cortesi ويوهان جوريتس Johann Goritz جهودها على تنمية الفصاحة اللاتينية، وذلك مجال اعتبره بعض الإنسانيين أكثر أمنًا من الوجهة السياسية من دراسة الفلسفة اليونانية.

اختلفت الحركة الإنسانية فى نابولى عن الحركة الإنسانية الإيطالية الشمالية نتيجة لهيمنة الملك على كل جانب من جوانب الثقافة النابولية Neapolitan culture. فلم تكن هناك مؤسسات تعليمية أو سياسية – أى لم توجد مدارس مستقلة أو عامة أو مكتبات أو جامعات أو مجلس شيوخ أو مجلس شورى – كما لم تكن هناك الرعاية الأرستقراطية المهمة التى وجدت خارج بلاط الدوق.

من بين الشخصيات المهمة للحركة الإنسانية النابولية كان هناك الكتّاب والعلماء الذين جاءوا لنابولى من المدن الحواضر فى الشمال: جانوتسو مانيتّى Giannozzo Manetti من فلورنسا؛ لورنتسو فالا Lorenzo Valla وأنطونيو بيكاديلى (بانورميتا) اللذان عملا فى ميلان؛ العلماء المهاجرون اليونانيون تيودور جازا وچورچ التريبيزوندى وقسطنطين لاسكاريس Constantine Lascaris الذين قاموا بالتدريس فى مدن مثل البندقية وميلان وروما قبل أن يجيئوا للجنوب. كانت صورة الذات self-image التى تبناها أول الملوك الأرغونيين Aragonese لنابولى، وهو الملك ألفونسو Alfonso وكذلك مروجو الدعاية الإنسانيون له أكثر شبهًا بأمير فرقة مرتزقة condottiere-prince إقليمى أكثر من شبهها بحاكم واحدة من الدول المدن الرائدة فى إيطاليا. فلقد قاد ألفونسو جيوشه وعسكر وبجانبه كتّاب بلاطه.

بينما ضعف النقد فى ظل الاستبداد المطلق للملوك الأرغونيين كتب الإنسانيون النابوليون شعرًا غنائيًا. وازدهرت أكاديميتان إنسانيتان عريقتان فى بلاط نابولى: رأس

بانورميتا الأكاديمية الأولى، ورأس جوفانى بونتانو Giovanni Pontano الأكاديمية الثانية. وخرج الأكاديميان رفيقا بونتانو – وهما خاريتيو Chariteo وسناتسارو Sannazaro– على الأهاجى اللاتينية والمقالات النقدية للإنسانيين فى القرن الخامس عشر Quattrocento فى الشمال، وكتبا القصائد الرعوية الحوارية eclogues باللغة المحلية على غرار أسلوب فرجيل Virgil، بينما كتب هو نفسه قصائد رعوية pastoral وقصائد صيادين piscatorial باللغة اللاتينية.

و لكن كانت نابولى حالة استثنائية؛ ففى باقى إيطاليا، حلت المقالة النقدية فى القرن الخامس عشر محل التعليق التفسيرى التفصيلى الذى ساد فى القرون السابقة؛ وكانت هذه المقالة ملمحًا جوهريًا من ملامح الحركة الإنسانية فى عصر النهضة، سواء أكانت هذه المقالة تتخذ شكل الرسالة أم الخطبة أم الحوار أم القصيدة. وركز ذلك النقد الجديد أحيانًا على حل مشكلة نصية أو على مسألة من مسائل الشكل أو الأسلوب أو التأثير والتأثر. ولكن فى الغالب كان العالم الإنسانى للأدب أو الناقد النصى أو المنقب عن النصوص الكلاسية المفقودة ذا اهتمامات سياسية كذلك، سواء أكان شاعرًا أم مؤرخًا أم فيلسوفًا أم ناقدًا محايدًا للثقافة والمجتمع.

الهوامش

1- Petrarch. Rerum familiarirum libri I-VIII, trans. A. S. Bernardo (Albany: Sate University of New York Press, 1975).

2- Lauro Martines, Power and imagination (New York: Vintage Books, 1979), pp. 191-217.

3- On the intellectual and biographical background of Salutati, see Ronald G. Witt, Hercules at the crossroads: the life, works, and thought of Coluccio Salutati (Durham, NC: Duke University Press, 1983).

4- N. G. Wilson, From Byzantium to Italy: Greek studies in the Italian Renaissance (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992), pp. 25-7.

5- Text in Benjamin G. Kohl and (trans; and ed.) And R. E. Witt (ed.) The earthly republic: Italian humanists on government and society (Philadelphia: University of Pennyslvania Press. 1978), pp. 121-75.

6- Anthony Grafton, Joseph Scaliger: a study in the history of classical scholarship (Oxford: Clarendon Press, 1983). pp. 9-44; Angelo Poliziano, Opera omnia, ed. I. Maier 3 vols. (Turin: Bottega d'Erasmo, 1971).

7- Paul Oskar Kristeller, Renaissance thought: the classic, scholastic, and humanistic strains (New York: Harper Torchbooks, 1961), pp. 24-69.

8- Margaret L. King, Venetian humanism in an age of patrician dominance (Princeton: Princeton University Press, 1985), pp. 98-157; on Caldiera, see pp. 101-3; on Quirini, see pp. 119-23.

9- Text in Kohl and Witt (ed.) The earthly republic, pp. 179-228.

10- For relevant texts, see Margaret L. King and Albert Rabil, Jr. (ed.), Her immaculate hand: selected works by and about the women humanists of Quattrocento Italy (Binghamton: State University of New York Press, 1983); Albert Rabil, Jr., Laura Cereta: Quattrocento humanist (Binghamton: State University of New York Press, 1981).

11- Francesco Cognasso, 'Il ducato visconteo e la reppublica ambrosiana', in Storia di Milano, ed. C. Martini, 16 vols. (Milan: Fondazione Treccani degli Alfieri, 1953- 66), vols. VI, pp. 387-448.

12- See Eugenio Garin, 'La cuttura milanese nella metà del xv secolo', in Storia di Milano, ed. Martini, vol. VI, pp. 545-608.

13- See Hans Baron, The crisis of the early Italian Renaissance (Princeton: Princeton University Press, 1966), pp.69-70.

14- On the republic's critics, see Diana Robin, Filelfo in Milan: writings 1451-1477 (Princeton: Princeton University Press, 1991), pp.85-103.

15- See Garin, 'La cuttura milanese', in Storia di Milano, ed. Martini, vol. VI, pp. 545-608; Robin, Filelfo in Milan, pp. 3-10, 82-110.

16- Jerry Bentley, Politics and culture in Renaissance Naples (Princeton: Princeton University Press, 1987), p. 27.

17- Charles Stinger, The Renaissance in Rome (Bloomington: Indiana University Press, 1985), pp. 1-13; John D'Amico, 'Humanism in Rome', in Renaissance humanism, foundations, forms, and legacy, ed. A. Rabil, Jr., 3 vols. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1988), vol. I, pp. 264-95.

18- John Monfasani, George of Trebizond: a biography and a study of his rhetoric and logic (Leiden: Brill, 1976).

(٣٦)

المراكز والمؤسسات الناطقة بالألمانية

جيمس أ. بيرنت

توقف إنتاج الأدب فى بدايات العصر الحديث بألمانيا على التنظيم الاجتماعى والسياسى المعقد للإمبراطورية الرومانية المقدسة؛ فبخلاف دول أوروبا الغربية الأخرى، افتقدت هذه الإمبراطورية عاصمة أدبية نشيطة، مثل باريس أو لندن أو مدريد، تكون بمثابة حاضرة للمعرفة ويتجمع فيها المثقفون الطامحون، كما افتقدت سوقًا ضخمًا يتم فيه استهلاك أعمال هؤلاء المثقفين. فتناثر نشر الكتب بطول الإمبراطورية وعرضها بداية من الناشرين الكبار فى فرانك فورت ولايبسيج Leipzig وستراسبورج Strasburg حتى المطابع الصغيرة فى بلاطات الأفراد. وكان النقد الأدبى متناثرًا بالمثل، ولا نجد إلا قلة من الكتب (مثل كتاب الشعر الألمانى Buch von der deutschen Poeterey (١٦٢٤) لمارتن أوبيتس Martin Opitz)هى التى أثرت تأثيرًا تجاوز حدود مدينة إمبراطورية أو إقليم. وكان ازدهار التأمل الشعرى فى مكان وزمان محددين مشروطًا فى الغالب الأعم بوجود شخص مترع بالحيوية والنشاط أو وجود جماعة نشيطة على غير العادة من الشعراء، إلا أن تأثيرهم ظل مقصورًا فى الغالب على المكان الذى عاشوا فيه وانتهى بموتهم.

وبوجه عام، كان النقد الأدبى فى الإمبراطورية موجودًا فى مكانين: بلاطات الحكم العلمانى منها والكنسى، وفى المدن فى مدارس النحو وقاعات الألعاب الرياضية والجامعات أو فى تجمعات خاصة للشعراء بالمنتديات الأدبية. وكانت بلاطات الحكم من آن لآخر هى الراعى الرئيسى للمدارس، مثلما الحال فى هايدلبيرك Heidelberg حيث عين كونت بلاتينت Count of the Palatinate أوائل المحاضرين الإنسانيين humanist lecturers فى خمسينيات القرن الخامس عشر، أو فى ميونخ فى أواخر القرن السادس عشر؛ حيث موّلت عائلة فيتلسباخ Wittelsbach الحاكمة برنامج الإصلاح المضاد Counter-Reformation programme الطموح فى المدرسة العليا(*) gymnasium اليسوعية. وكان الموظفون الرسميون بهذه البلاطات أو المدارس هم الذين يكتبون عن الأدب، إلا أن مهامهم الأساسية كانت بعيدة عن ذلك: فى التعليم والقانون واللاهوت والحكومة المحلية وأقل منها فى الطب والعلم الطبيعى. ورغم هذه الفروق المهنية، تلقى معظم المؤلفين القدر نفسه من التعليم فيما يخص الحركة الإنسانية بعصر النهضة Renaissance humanism، وكانوا جميعًا مخضرمين فى الآداب اليونانية والرومانية والبلاغة القديمة واقتباسات عصر النهضة لها، وفى مفاهيم عصر النهضة عن الأدب والإبداع الشعرى. وكانوا يكتبون باللاتينية والألمانية ببراعة، وأحيانًا كانوا يكتبون بلغات أوروبية أخرى. كما تقاسموا الرغبة فى إظهار الموهبة الشعرية الألمانية بأن حاكوا القدماء، وتم ذلك فى القرن السابع عشر

(*) نوع من المدارس الثانوية فى ألمانيا تركز على دراسة الآداب واللغات الكلاسية، والاسم مشتق من صالة الألعاب الرياضية أو الجيمانيزيوم فى اليونان قديمًا؛ حيث كان الشباب يلتقون فيها للتمرين والنقاش والتحدث؛ ونشأت هذه المدارس فى بداية القرن السادس عشر وكانت خاضعة للكنيسة، ولكن سرعان ما أدت الحركة الإنسانية إلى تحرر هذه المدارس من قبضة الكنيسة؛ ومن الجدير بالذكر هنا أن الطائفة اليسوعية أنشأت عدة مدارس من هذا النوع فى عام ١٥٤٠. (المترجم).

حيث جعلوا اللغة الألمانية لغة أدبية تتساوى فى قدرتها التعبيرية وفى رشاقتها مع اللغات المحلية الأخرى بأوروبا الغربية.

ظهرت مفاهيم عصر النهضة عن الأدب أول ما ظهرت فى شمال جبال الألب فى أوائل القرن الخامس عشر، عندما اختار أمراء الشمال العلماء الإيطاليين الذين درسوا الآداب الإغريقية والرومانية، خاصة القساوسة الأنجليكانيين Clerics والمحامين؛ لتعيينهم فى الدرجات الجامعية والوظائف الإدارية بالبلاط، وكان أشهر هؤلاء الضيوف الإيطاليين هو إينيا سيلفيو بيكّولوميني Enea Silvio Piccolomini، الذى أصبح بيوس الثانى Pius II فيما بعد، وعندما كان السكرتير الإمبراطورى (١٤٤٣- ١٤٤٥) للإمبراطور فريدريك الثالث Emperor Friedrich III، طوّر دراسة العصور القديمة وبهر معاصريه بأسلوبه اللاتينى السلس. وبحلول خمسينيات القرن الخامس عشر، قام الإنسانيون الألمان الذين تدربوا فى إيطاليا، أمثال: الشاعر بتروس لودر Petrus Luder والمحامى ألبرخت فون إيب Albrecht von Eyb والطبيب هاينريش شتاينهوفيل Heinrich Steinhöwel، بنشر أفكار عصر النهضة عن العصور القديمة والإنشاء الأدبى فى محاضراتهم (لودر) والترجمات الألمانية للكتّاب اليونان والرومان والكتّاب الإيطاليين المحدثين. وأصبحت فيينا – وهى العاصمة الإمبراطورية – والمدن الكبرى للإمارات العلمانية والكهنوتية العديدة (كولون Cologne، هايدلبيرك Heidelberg، تيوبنجن Tübingen، ستراسبورج، بازل Basle، لايبسيج، فيتنبيرك Wittenberg، نورنبيرك Nuremberg، أوكسبورك Augsburg، إنجولشتات Ingolstadt) أماكن تجمع لهؤلاء الدارسين الجدد الذين عملوا أمناء سر أو مكتبيين أو معلمين خصوصيين أو سفراء أو مستشارين أو خطباء أو مؤرخين أو أطباء أو موظفين رسميين فى البلدية. قام العديد من الإنسانيين الأوائل، بالإضافة إلى وظائفهم الرسمية، من أمثال: كونراد تشيلتس Conrad Celtes ويوهانس كوسبينيانوس Johannes Cuspinianus ببلاط الإمبراطور ماكسيميليان الأول

Emperor Maximilian I (الذى حكم فى الفترة ١٤٩٣-١٥١٩)، بإلقاء محاضرات عن الكتّاب القدامى فى الجامعة المحلية وكتبوا شعرًا يمجد السلطات الحاكمة. واعترافًا بإنجازاتهم، اتبع الإمبراطور الرومانى المقدس العرف القديم بتعيين الشاعر المخلص أميرًا للشعراء poeta laureatus وتوّجه بإكليل من الغار ومنحه امتيازات خاصة ومرتبًا، وسرعان ما خولت هذه السلطة لأمراء الأقاليم المحليين، وبعد ذلك بفترة قصيرة أصبح لمعظم مراكز الحركة الإنسانية humanist centres أمراء شعراء خاصون بها أو على الأقل استفادوا من إقامة هؤلاء الشخصيات عندهم.

تجمع العديد من الشعراء الإنسانيين فى أواخر القرن الخامس عشر أيضًا فى جماعات غير رسمية (جماعة collegium، منتدى contubernium، جمعية sodalitas)؛ ليناقشوا إحياء الماضى اليونانى الرومانى، ويحققوا وينشروا أعمال القدماء أو أعمال المقلدين الألمان الوسيطين للعصور القديمة (على سبيل المثال: هروتسفتها فون جاندرشايم Hrotsvitha von Gandersheim) ويبدعوا أعمالا شعرية تشهد على خلود العصور القديمة فى أوروبا الشمالية. واشترك أعضاء الحلقة الشعرية من آن لآخر فى تحقيق طبعة ما أو فى مؤلف أدبى، إلا أنهم غذّوا طموح زملائهم بأن نقدوا كتاباتهم أو تابعوا أعمالهم حتى طباعتها. وكانت أقدم جمعية أدبية رسمية هى الجمعية الأدبية بألمانيا Sodalitas litteraria per Germaniam (أو جمعية رينانا Sodalitas Rhenana)، وكان يرأسها يوهان فون داهلبيرك Johann von Dahlberg أسقف ورمز Bishop of Worms ورئيس جامعة هايدلبيرك University of Heidelberg، الذى حقق حلم كونراد تشيلتس بأن يكون فى ألمانيا نظير للأكاديمية الإيطالية يشبه أكاديمية مارسيليو فيتشينو Ficino فى فلورنسا أو أكاديمية بومبونيو ليتو Pomponio Leto فى روما. كما تم تأسيس جماعات مماثلة فى فيينا وكراكاو Cracow؛ حيث اعتاد الإنسانيون على أن يلتقوا منذ خمسينيات القرن الخامس عشر، وأقل من ذلك مكانة فى كولون وإرفيرت Erfurt (حلقة روفوس Rufus) وأوكسبورك

Augsburg وستراسبورج وأقل من ذلك بكثير فى أولميتس Olmütz (أولوموتس Olomouc) ولينتس Linz. ولا نعرف إلا أقل القليل عما كان يدور فى اجتماعات الجمعية التى قلما كان يلتقى أعضاؤها ولكن كانت بينهم مراسلات موسعة. فى عام ١٤٩٧ فى اجتماع لجمعية رينانا فى منزل يوهان فون داهلبيرك على سبيل المثال، تم تمثيل مسرحية لاتينية كتبها يوهانس رويكلين Johannes Reuchlin ومثّلها طلاب الجامعة بنجاح كبير. إلا أن مراسلات العديد من أصحاب الحركة الإنسانية يكشف عن صورة أكثر دموية وربما أكثر دقة: بعد إلقاء ونقد الشعر الرسمى، انحطت اجتماعات الجمعية فى العادة إلى حفلات سكر على غرار "فوضى الفلاسفة . murohposolihp abrut

ومع بداية عصر الإصلاح Reformation تفسخت الحلقات الأدبية التى كانت ما زالت تلتقى. وأصبح تأسيس هذه المنظمات ضئيلا نوعًا ما، ويبدو أن جمعية رينانا فقط هى التى أسست برنامجًا موحدًا ودستورًا للسلوك، على الرغم من أن هذه الوثيقة فقدت. وعجلت المناقشات الطاحنة حول قيمة اللغة العبرية فى العقد الثانى من القرن السادس عشر وحول قيمة لوثر Luther فى عشرينيات القرن السادس عشر بالانهيار، واقتصرت المناقشات الأدبية والنقدية اللاحقة على النشاطات الدراسية للمعلمين البروتستانت والكاثوليك. وظهرت العديد من نظريات فيليب ميلانشتون Philipp Melanchthon عن الأدب فى تحقيقاته وترجماته (من اليونانية إلى اللاتينية) لأعمال كاتب ما لطلابه فى فيتنبيرك Wittenberg أو فى مراسلاته مع الإنسانيين الآخرين، أمثال يواكيم كاميراريوس Joachim Camerarius، الذين اقتصر اهتمامهم على نشاطات تحقيقية مماثلة. أما يواكيم فاديانوس Joachim Vadianus (فات Watt) مؤلف أقدم نظرية شعرية شاملة فى الإمبراطورية (كتاب فن الشعر وفلسفة الشعر De poetica et carminis ratione liber ١٥١٨) فألف كتابه عندما كان يلقى محاضرات عن هذا الموضوع فى فيينا؛ ونشر يعقوب ميسيلوس Jacob Micyllus (مولتسر

Moltzer) المتخصص فى الدراسات اليونانية كتابه المهم عن العروض بعنوان عن الأوزان De re metrica (١٥٣٩) عندما كان يراجع المنهج الدراسى فى المدرسة العليا gymnasium بفرانكفورت للطلاب اللوثريين. وكان غياب مؤسسة مركزية ينتمى لها كل هؤلاء الدارسون يعنى أن المناقشات الأدبية تمت من خلال المراسلات؛ ففى الإمبراطورية أكثر من أى مكان آخر بأوروبا، تبنى الإنسانيون الرؤية اليوتوبية لعالم الأدب respublica litteraria ليعوضوا عزلتهم الجغرافية. ومرت بالطبع فترات خاصة فى أماكن معينة بدت فيها الحياة الثقافية فى القرن السادس عشر نشيطة على غير العادة: فيتنبيرك Wittenberg فى عشرينيات وثلاثينيات القرن السادس عشر حول ميلانشتون، والمدرسة العليا فى ستراسبرج فى ثمانينيات وتسعينيات القرن السادس عشر ذات البرنامج الإنسانى الواسع فى البلاغة والشعر والتاريخ، وهايدلبيرك فى تسعينيات القرن السادس عشر والعقد الأول من القرن السابع عشر؛ حيث حاول شعراء مثل بول ميليسوس شيده Paul Melissus Schede ويوليوس فلهلم تسنيجريف Julius Wilhelm Zincgref إدخال الإصلاحات الشعرية لشعراء البلياد Pleiade إلى الشعر المكتوب باللغتين اللاتينية والألمانية. وباستثناء نظرية الشعر الموجزة لجورج فابريشيوس Georg Fabricius (جولدشميد Goldschmied) (فى فن الشعر De re poetica، ١٥٦٥)، وهو عميد فورستنشول Fürstenschule فى مايسن Meißen وكذلك استثناء يعقوب بونتانوس Jacob Pontanus (يعقوب شبانمولر Jacob Spanmüller) (ثلاثة كتب فى تعليم الشعر Poeticarum institutionum libri tres، ١٥٩٤) وهو كاهن يسوعى ومدير مدرسة عليا فى أوكسبورك، لم تنشر إلا قلة من الأعمال الأدبية النظرية بين عامى ١٥٥٠ و١٦٠٠، ولم تجرِ إلا قلة من المناقشات الأدبية.

فى أوائل القرن السابع عشر، بدأت من جديد الكتابة عن الشعر خارج حدود المؤسسات التعليمية؛ ففى عام ١٦١٧، أسس الأمير لودفيج فون أنهالت كوتن

Die Fruchtbringende Gesellschaft الجمعية المثمرة Ludwig von Anhalt-Köthen (FG) وهى الأولى فى سلسلة مما يسمى بجمعيات اللغة Sprachgesellschaften فى الفترة الباروكية Baroque period، وأدى تأسيس هذه الجمعية إلى إثارة الاهتمام من جديد بإمكانات اللغة الألمانية كلغة أدبية والاهتمام بالحاجة إلى إبداع أدب نهضوى (رغم تأخره) يشبه التطورات الحديثة فى فرنسا وإيطاليا وهولندا وإسبانيا، وبدرجة أقل، فى إنجلترا. وكان لودفيج عضوًا فى أكاديمية كروسكا Accademia della Crusca وأعجب بمدى تطهير هذه المنظمة للغة الإيطالية من الكلمات البربرية وتقدمها نحو لغة أدبية محلية مثالية. وكان تواقًا لأن يدخل مبادئ مماثلة إلى الإمبراطورية، فقام هو ومجموعة صغيرة من أقاربه ومعارفه النبلاء بتأسيس الجمعية المثمرة FG، وكما يدل اسمها، تخصصت هذه الجمعية فى تهذيب اللغة الألمانية حتى يستطيع الشعراء أن ينتجوا أروع الثمار، وكان لودفيج وأتباعه يأملون أن يحققوا هذا الهدف بطريقتين. أولا، حاولوا أن يخلقوا لغة ألمانية موحدة خالية من الألفاظ المحلية والألفاظ البالية الغامضة، ويضعوا نحوًا ألمانيًا معياريًا يكون بمثابة الأساس لأية كتابة رشيقة. وكما كانت العادة فى مناطق أخرى من أوروبا، تم افتراض أن اللغة المعيارية لغة محلية تستضىء بضوء البلاغة اليونانية الرومانية، وبالمثل تم استلهام المعايير الشعرية من الأدب اليوناني والروماني. ثانيًا، حاولوا أن يثروا المفردات الأدبية للغة الألمانية بتجميع قوائم من جذور الكلمات Stammwörter ذات الأصول القديمة – التى ترجع إلى عهد آدم كما يعتقدون– وهذه الكلمات تعبيرات دقيقة ومنطقية عن المعنى بطبعها. وعلى هذا الأساس اتفقوا على أن يثروا اللغة الألمانية ويوسعوا ثروتها اللغوية copia verborum من خلال التوليفات الجديدة لهذه الجذور بالاعتماد على دراستهم وترجمتهم للأعمال اليونانية والرومانية، والأهم من ذلك لأعمال عصر النهضة الحديثة. ونتيجة لهذه الجهود، تم توسيع طرائق التعبير الأسلوبية للأنواع الأدبية القديمة (القصيدة الرعويةpastoral والملحمة epic على سبيل المثال) على نطاق كبير، كما ظهرت

تشكيلات لأشكال أدبية أحدث (الرواية على سبيل المثال) باللغة الألمانية. وقام لودفيج نفسه بترجمة الانتصارات Trionfi لبترارك Petrarch، وقام عضوان آخران من زملائه بالجمعية، وهما ديدريش فون دم فيردر Diederich von dem Werderو توبياس هوبنر Tobias Hübner، بترجمة أعمال كثيرة عن الأدب الفرنسى والإيطالى فى القرن السادس عشر (أريوستو Ariosto، دى بارتاس Du Bartas، تاسو Tasso، على سبيل المثال).

علاوة على وظائفها اللغوية، تأسست الجمعية المثمرة لتدعم الحفاظ على الفضيلة الألمانية؛ فكان ينظر إلى السلوك الاجتماعى السليم والشخصية الفاضلة على أنهما صفتان أساسيتان فى كل دارسى اللغة الألمانية وكل الشعراء الألمان. واستدعت هذه المتطلبات الأخلاقية الإصرار اليونانى الرومانى على الشخصية التى يحتذى بها للخطيب (و للشاعر فى عصر النهضة)، إلا أن هذه المتطلبات مالت أيضًا للمثال الأرستقراطى المتمثل فى النبيل gentilhomme الذى حذا لودفيج ورفاقه النبلاء حذوه.

كما تم تدعيم الروابط بين الأعضاء تدعيمًا أكبر من خلال اتخاذهم لأسماء اجتماعية (على سبيل المثال، اتخذ الأمير لودفيج لقب "المغذى" Der Nährende) ومن خلال انتحال وسيلة ما مستقاة من الطبيعة فى العادة (على سبيل المثال، نبات معين، وردة ما أو شجرة ما) وحكمة شعرية وافقت شخصية العضو. كما جاهد لودفيج أيضًا فى سبيل إزالة الحواجز الطبقية بين العديد من الأعضاء، لا بين البورجوازية المتعلمة والأرستقراطية فحسب، بل وكذلك بين النبلاء الكبار والصغار، كما ناضل من أجل التخفيف من حدة الاختلافات الدينية (وكانت هناك قلة من القساوسة وسط الجماعة). لكن خطط المساواة العظيمة هذه ظلت أوهامًا يوتوبية، خاصة بعد وفاة لودفيج فى عام ١٦٥٠. وعلى الرغم من نوايا مؤسسى الجمعية المثمرة، أصبحت هذه الجمعية بالتدريج ناديًا للنخبة من الأرستقراطيين الذين كانوا نبلاء أكثر من كونهم علماء، بدلا من كونها مؤسسة رائدة للإصلاح الشعرى.

نشأت جمعيات لغة أخرى فى النصف الأول من القرن السابع عشر، وكان لها أهداف لغوية وأدبية وأخلاقية مماثلة. ولعبت ثلاث جمعيات منها دورًا كبيرًا فى تطور الأدب والنقد الألمانى، وهى جمعية عشاق اللغة الألمانية Deutschgesinnete Genossenschaft (١٦٤٢/١٦٤٣، DG)، زينة كنوس زهرة بجنيسشر Pegnesischer Blumenorden (١٦٤٤، PBO)، وزينة طيور بجع نهر الألب Elbschwanenorden (١٦٥٨، ESO) وبخلاف الجمعية المثمرة، كان أعضاء هذه الجمعيات بورجوازيين فى الأساس، على الرغم من وجود بعض نبلاء الباترشيا snaicirtapك العقارية كأعضاء فيها. وأكدت كل جمعية من هذه الجمعيات على منهج مختلف فى بعث الحياة من جديد فى اللغة الألمانية والأدب الألمانى، فعكست جمعية عشاق اللغة الألمانية التى كان مقرها فى همبورج Hamburg الاهتمامات اللغوية لمؤسسها الشاعر غزير الإنتاج غريب الأطوار فيليب فون زسين Philipp von Zesen، وكان زسين دارسًا لا يكل للاشتقاقات الألمانية وعلم الإملاء الألمانى، وتحمس للقضاء على كل العناصر الأجنبية فى اللغة المحلية، فاخترع مقابلات ألمانية للعديد من الكلمات ذات الأصول غير الألمانية. فعلى سبيل المثال، أحل زسين كلمة tage-leuchter الألمانية محل الكلمةretsneFى نافذة المشتقة من الكلمة اللاتينية fenestraلف زسين أعمالا شعرية تفسر نظرياته، وأدخل إصلاحاته على شعره وترجماته العديدة للروايات الفرنسية فى القرن السادس عشر وعلى أعماله النثرية الأصيلة. وعلى الرغم من قلة من اتبعوا برنامجه الإملائى، فإن كتاباته النثرية الكثيرة عجلت بتطور الرواية فى اللغة الألمانية.

نظر زسين إلى جمعيته على أنها وريثة الجمعيات القديمة للشعراء الجرمانيين Germanic poets وجماعات الشعر والموسيقى sregnisretsiem الوسطى بألمانيا والمجالس الهولندية للبلاغة (Rederijkers)؛ حيث تم فرض الاستخدام السليم للغة فرضًا صارمًا. وعلى العكس من ذلك، سعى النبيل الباترشى چورچ فيليب هارسدورفر

Georg Philipp Harsdörffer ورفيقه يوهان كلاج Johann Klaj مؤسسًا زينة كئوس زهرة بجنسشر PBO؛ لأن يعيدوا خلق الأنشودة الرعوية pastoral idyll للعصور القديمة فى نورمبرج Nuremberg المعاصرة، وأنتجت هذه الجمعية مجموعة هائلة من الأدب والنقد الأدبى فاق ما أنتجته أية جمعية أخرى، وعكس ذلك الإنتاج ذوق المواطنة العالمية cosmopolitan taste لأعضائها وساهم فى تطور العديد من الأشكال الشعرية المبتكرة. وكانت الوثيقة التأسيسية لهذه الجمعية عبارة عن رواية رعوية جرب فيها هارسدورفر وأتباعه – وقد اتخذوا لهم أسماء من أركاديا للسير فيليب سدنى – أوزانًا مختلفة ومجال أسماء الصوت للألمانية فيما استحدثوه وأطلقوا عليه اسم قصيدة السيف Klinggedichte، وكذلك الحدود بين الكلمات والصور (قصيدة الصورة Bildgedichte). واستمرت هذه النشاطات الابتكارية فى كتاب لعبة حديث النساء Gesprächspiele Frauenzimmer لهارسدورفر، الذى احتوى على قصائد أصيلة وترجمات خاصة من النثر والشعر الغنائى الإيطالى والفرنسى، ونص أوبرا قديمة باللغة الألمانية، ومحادثات رشيقة عن الموسيقى والشعر والسياسة والحياة الثقافية فى العصر الراهن آنذاك. وقام يوهان كلاج العضو المؤسس الآخر باستكشاف التمييزات التقليدية بين الأنواع الأدبية من خلال خطابة الكلمات Redeoratorien عنده التى تدمج الموسيقى والشعر الغنائى والصور البصرية البهية. وقام خليفة هارسدورفر وهو سجموند فون بيركن Sigmund von Birken بتأليف كتاب ضخم جديد عن نظرية الشعر (رباط الكلمات والفن المكثف فى الألمانية Teutsche Rede-bind-und Dicht-kunst ١٦٧٩) كما ساهم كذلك فى تطوير الأدب الرعوى ونظرية الرواية الألمانية.

كانت إنجازات الجمعية اللغوية الكبرى الأخرى فى القرن السابع عشر – وهى جمعية زينة طيور بجع نهر الألب ESO التى أسسها الشاعر الرعوى اللوثرى يوهان رشت Johann Rist فى مدينة فيديل Wedel بشمال ألمانيا – كانت إنجازاتها أقل من ذلك بكثير. فكانت حلقة رشت مثالا للتجمعات الخاصة الصغيرة للكتّاب التى حدثت فى كل أنحاء الإمبراطورية طوال القرن السابع عشر؛ وكانت هذه التجمعات شبيهة

بجمعيات أواخر العقد الأول من القرن الخامس عشر فى أنها لعبت دور ورش العمل التى يتم فيها تأليف الشعر والقيام بالنشر. وخلافًا للجمعيات الكبرى الأخرى، كان أعضاء جماعة رشت عبارة، فى الغالب، عن رعاة الكنائس ولذا ركزوا على تأليف قصائد لتصاحب الموسيقى والترانيم. وبالمثل، كانت هناك طموحات محدودة أيضًا تقاسمتها حلقة الشعراء الملتفة حول سيمون داخ Simon Dach وهانيرش ألبرت Heinrich Albert فى كونجزبرج Königsberg وهى الحلقة التى يطلق عليها اسم جماعة كوخ نبات القرع Kürbishütte group؛ حيث كان الشعراء يلتقون فى حديقة بيت ألبرت؛ لينقشوا بعض أشعارهم على ثمار نبات القرع التى ترمز لزوال العالم وفنائه. ونشأت جمعيات أدبية أخرى فى ستراسبورج: جمعية خشب التنوب المخلص Die aufrichtige Tannengesellschaft (تأسست فى عام ١٦٣٣، وفضت فى عام ١٦٥٨) التى اتبعت محاولة الجمعية المثمرة FG فى أن تجعل اللغة الألمانية لغة نقية؛ جمعية الثلاثى الشعرى Poetisches Kleeblatt الحميمة التى تأسست فى عام ١٦٧١، ويوحى اسمها بعدد أعضائها فى بداية تأسيسها (ثلاثة أعضاء) واختفى العديد من هذه المنظمات فى أواخر القرن السابع عشر بموت مؤسسها أو بعد موت رئيسين أو ثلاثة رؤساء متتابعين لها، إلا أن فكرة جمعية أدبية يقوم أعضاؤها بنقد كتابات زملائهم الشعرية استمرت حتى العقد الأول من القرن الثامن عشر. أما آخر جماعتين كانتا تلتقيان لأهداف أدبية فى الأساس فهما جمعية الكتابة الألمانية Teutschschreibende Gesellschaft التى نشطت فى همبورج Hamburg بين عامى ١٧١٥ و١٧١٧، وأسسها الشاعر ب. هـ. بروكس B. H. Brockes والفقيه اللغوى مايكل رشى Michael Richey وشجعت المناقشات حول النظرية الأدبية والإنشاء الشعرى؛ أما الجمعية الثانية فهى الجمعية الألمانية Deutsche Gesellschaft التى أسسها يوهان كرستوف جوتشد Johann Christoph Gottsched (و أعيد تأسيسها فى عام ١٧٢٧) وأصبحت المنبر الذى انطلقت منه أفكاره الشعرية الكلاسية المحدثة فى كتابه مقالة لنقد الشعر فى

الألمانية Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen (١٧٣٠). ووسط هذه الجمعيات التى يغلب عليها الرجال (فجمعية عشاق اللغة الألمانية DG وجمعية زينة كنوس زهرة بجنيسشر PBO فقط هما اللتان كان بهما أعضاء من النساء) ظلت أكاديمية المخلصات Académie des Loyales (١٦١٧-١٦٢٥) – التى استمرت لفترة قصيرة من الزمن وأسستها أنا فون أنهالت برنبورج Anna von Anhalt Bernburg الأخت غير الشقيقة للودفيج فون أنهالت كوتن Ludwig von Anhalt-Köthen – حالة استثنائية، حيث إن عضويتها اقتصرت على النساء (وكلهن من النبيلات)، وكرست نفسها لترجمة أدب عصر النهضة الفرنسى والإيطالى، وتجاهلت الأدب الأصيل المكتوب باللغة الألمانية.

بالإضافة إلى هذه الجمعيات اللغوية وحلقات الشعراء، استمرت الكتابة عن الأدب فى الجامعات والمدارس العليا فى كل أنحاء الإمبراطورية. كان أوجستوس بوشنر Augustus Buchner يدرّس فى جامعة فيتنبيرك Wittenberg، وقد نُشر كتابه مقدمة فى الشعر الألمانى Anleitung zur deutschen Poeterey بعد وفاته فى عام ١٦٦٣. وكان دانيل مورهوف Daniel Morhof (دروس فى اللغة الألمانية والشعر الألمانى Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie، ١٦٨٢) أستاذًا للبلاغة والشعر فى الجامعة التى كانت قد أنشئت حديثًا فى كييل Kiel (عام ١٦٦٥)، وكان كرستيان توماسيوس Christian Thomasius الكلاسى المحدث المحب لفرنسا يحاضر فى جامعتى لايبتسيج Leipzig وهاله Halle. ولم يكتف أساتذة الجامعة هؤلاء بتقديم نظرياتهم الخاصة، بل طوروا كذلك الأفكار الشعرية لأعمال كتبت خارج دوائرهم الأكاديمية. فعلى سبيل المثال، نجد أن أوسع أعمال الشعرية الباروكية Baroque poetics وهو كتاب مارتن أوبيتس Martin Opitz كتاب الشعر الألمانى Buch von der deutschen Poeterey وقد كتبه أوبيتس عندما كان يعمل لدى دوق ليجنيتس الشليزيى Silesian Duke of Liegnitz – نجد أن هذا الكتاب قد

تم نقده وتوسيعه ونشر الأفكار الواردة فيه على يد بوشنر Buchner وأندرياس تشرننج Andreas Tscherning وآخرين. كما أن محاضرات هؤلاء الأكاديميين وكتبهم المنشورة أثرت في الأفكار الشعرية للعديد من أعضاء الجمعيات اللغوية أمثال: ج. ب. هرسدورفر G. P. Harsdörffer وسجموند فون بيركن Sigmund von Birken. ومع أفول هذه الجمعيات في أوائل القرن الثامن عشر، ازداد اقتصار الأفكار الأدبية والنقدية على قاعات المحاضرات، ولم تصل إلى جمهور أعرض إلا من خلال نشرها في المجلات الشهرية والأسبوعية التي كان يكتب فيها العديد من الأكاديميين.

(٣٧)
قصور الحكام والرعاية

مايكل شونفلت

على الرغم من أن الرعاية لا ترتبط فى العادة بقضية النقد الأدبى، فإنها كانت العلاقة الاجتماعية المهيمنة فى أوروبا إبان عصر النهضة وأثرت حتمًا فى عمليات الحكم الأدبى؛ فقبل وفى أثناء ظهور اقتصاد السوق فى العلاقات الأدبية، اعتمد معظم الكتَّاب على تدعيم الأغنياء والأقوياء و/ أو حسن نواياهم. ويلاحظ فرنون هول Vernon Hall فى عمل من الأعمال القليلة التى تتعرض للأبعاد الاجتماعية للنقد الأدبى قائلا: "بما أن كلا من الشعراء والنقاد كانوا مرتبطين ارتباطًا وثيقًا بالأرستقراطيات الحاكمة، إما منذ مولدهم أومن خلال نظام الرعاية، فإن تعريفهم [للشعر] تم من خلال مصطلحات أرستقراطية". ويذهب هول إلى أن عصر النهضة يؤسس مقولاته الأدبية على أساس التمييز الاجتماعى، لا التمييز الجمالى(١)، وكل عمل أدبى كتب فى عصر النهضة علقت به آثار من التنظيم الهرمى للمجتمع الذى كتب فيه؛ فمن خلال نظام رعاية متقن، أيدً الرعاة أنواعًا أدبية معينة وأساليب معينة ومؤلفين بعينهم؛ وفى الوقت نفسه بذلوا قصارى جهدهم لإحباط أنواع وأساليب أدبية أخرى ومؤلفين آخرين من خلال التحريمات، التى تراوحت من مجرد عدم الإنفاق عليها/ عليهم إلى الرقابة الفعالة والتنكيل الجسمانى. وبما أن التطورات الحديثة فى النقد تبرز الطرائق التى تعتدى بها القوى السياسية على القيم الجمالية التى ترمى إلى أن تتجاوز عالم السياسة الكئيب، فإن هذه التطورات ــ خاصة التاريخية الجديدة

الأمريكية، والثقافية المادية البريطانية ــ تهتم من جديد بالعلاقات بين بنيات السلطة السياسية وممارسات النقد الأدبى فى عصر النهضة.

يعتبر تأسيس اللغة المحلية كوسيلة شرعية للتعبير الأدبى من القضايا الأساسية للنقد الأدبى فى عصر النهضة، وتعتبر هذه القضية، فى أحد جوانبها، تجليًا من تجليات أثر سلطة قصور الحكام على الاختيار الجمالى؛ ففى فرنسا، مال يواكيم دى بيليه Joachim du Bellay مؤلف كتاب دفاع عن اللغة الفرنسية وتوضيح لها La deffence et illustration de la langue françoyse (١٥٤٩) ميلا صريحًا إلى العاطفة القومية، وقال إنه من الواجب الوطنى على كل كاتب أن يستعمل الفرنسية المحلية. أما فى إنجلترا، فحاولت مجموعة من الكتَّاب، من بينهم السير فيليب سدنى وإدموند سبنسر، أن يجعلوا اللغة الإنجليزية المحلية مساوية للغات الكلاسية بأن حاكوا الأوزان الكلاسية عمدًا فى الشعر الإنجليزى؛ حتى ينتجوا ما يطلق عليه سبنسر "مملكة لغتنا الخاصة بنا"[٢]. بالمثل، فى عصر النهضة، وضع تصنيف الأنواع الأدبية علم الجمال فى تنظيم تصنيفى يماثل الهرمية الاجتماعية والسياسية من عدة نواح، ونتج عن ذلك تأكيد القيمة الجمالية للياقة muroce جعل أنواعًا معينة من الكلام مناسبة لأنواع أدبية معينة، الأمر الذى فرض دمج المعايير التى كانت اجتماعية وجمالية فى الوقت نفسه. علاوة على أنه فى عصر النهضة وضعت الملحمة فى قمة الأنواع الأدبية، وكان ذلك فى أحد جوانبه استجابة للضغط الذى يمكن أن تمارسه قصور الحكام على الحكم الجمالى، حيث إن الملحمة هى النوع الأدبى الذى يهتم فى مجمله بتأسيس الإمبراطوريات. ونجم الطموح واسع الانتشار إلى تأليف ملحمة عن الرغبة فى أن يفعل المرء لوطنه ما فعله فرجيل Virgil لروما الأوغسطية Augustan Rome– وهو أن يؤسس أساطير قومية.[٣]

نتيجة لثروة قصور الحكام وتأثيرها، التى كانت تمتلكهما بالضرورة، أثبتت هذه القصور أنها كانت مواقع نشيطة على نحو ملحوظ فى مجال النقد الأدبى التطبيقى؛

فوضعت القصور العظيمة فى عصر النهضة الأساليب التى تمت محاكاتها فى كل أنحاء المملكة، وكانت هذه الأساليب بمثابة النموذج الذى تقتدى به الممالك الأوروبية الأخرى. فطوال تلك الفترة ظهر تزاوج مستمر وديناميى بين جماليات السلوك فى قصور الملوك وموضات الذوق الأدبى. كان كتاب بالديزار كاستجليونى Baldesar Castiglione بعنوان كتاب رجل البلاط Il libro del cortegiano (١٥٢٨) أشهر مرشد لسلوك رجال البلاط فى هذه الفترة، وأخضع هذا الكتاب تأليف الشعر لهدف أكبر وهو نيل رضى الأمير من أجل حثه على الفضيلة، لكن دانييل يافيتش Daniel Javitch يؤكد أن نموذج سلوك رجال البلاط الذى قدمه كتاب كاستجليونى يشترك فى العديد من الملامح مع علم الجمال الأدبى(٤)؛ فالحياة فى قصور الحكام والأدب الذى ينتج فيها تطلب استغلال الفرص للسخرية irony والإبهام ambiguity والغموض الظاهرى paradox والمراوغة equivocation فى الواقع، أثر كتاب كاستجليونى على عمليات الحكم الأدبى؛ كما أن كتاب چورچ بوتنهام George Puttenham، فن الشعر الإنجليزى Arte of English poesie (١٥٨٩)، الذى يدعى مؤلفه أنه كتبه ليكون مرشدًا للتأليف الشعرى، ثبت أنه كتاب سلوك لرجال البلاط فعلا. يقول بوتنهام بأسلوب بليغ إن "المظهر الجميل " beau semblant – فن التظاهر الصادق – هو "المهمة الأساسية لسلوك رجال البلاط كما هو للشعر بالضبط"(٥). وليس بمستغرب أن الصفة الفريدة التى يقرنها كاستجليونى برجل البلاط المثالى – وهى التلقائية المصطنعة أو اللامبالاة المدروسة arutazzerps المرء يحتال لأن يبدو طبيعيًا – تنبع من التقاء علم الجمال والسلوك. وكان لتأكيد كاستجليونى على تجنب الأرستقراطيين للتصنع المفتعل أثر كبير على الجماليات بعده ومكانها فى المجتمع، الأمر الذى منع النبلاء من نشر أعمالهم الأدبية وشجع الجماليات التى تجعل أفضل عمل فنى تتم كتابته بحرفية يخفيها العمل ويكشفها فى آن واحد.(٦)

علاوة على ذلك، يقدم كاستجليونى رؤية ثاقبة للطرائق التى تجعل ضغوط البلاط تنتج فلسفة جمالية تقوم على السرية فى الكتابة؛ فعلى الكاتب ألا يكتفى بإخفاء الفنية التى تنتج عمله الأدبى، بل عليه أن يدمج الإبهام بالوضوح فى اللغة المصنوع منها عمله الأدبى: "إذا أبانت الكلمات التى يستخدمها الكاتب القليل، فلن أسمى ذلك صعوبة، بل براعة مخبأة.. فهذه الكلمات تمنح الكتابة سلطة عظيمة من نوع خاص وتجعل القارئ يواصل القراءة بحذر وتركيز أكثر، ويكثر من التأمل ويستمتع بموهبة الكاتب ومذهبه". إن الهرمسية المصقولة cultivated hermeticism [الإبهام المدروس] التى يصفها كاستجليونى تحمى الكاتب من اتهامه بتناول الأمور الجارية صراحة، وتولد رباطًا اجتماعيًا من الحس الجماعى coterie experience عند القراء الأذكياء(٧). ومن هنا لم ينبع ميل البلاط فى عصر النهضة للأدب الرعوى pastoral من افتتان فطرى بكلام الرعاة الحقيقيين، بل من قدرة هذا الشكل الأدبى على تناول شئون الدولة تحت قناع شخصيات بسيطة ظاهريًا(٨)، فأن يقرأ المرء هذا النوع الأدبى قراءة جيدة يعنى أن يفهم المتاعب السياسية الكامنة القابعة داخل ذلك الخمول الرعوى.

كان لضغوط أولياء النعم تأثير آخر على النقد الأدبى، ألا وهو أن معظم النقد الأدبى فى تلك الفترة كان فى شكل مقدمات متقلة عن عمد بأسلوب خطابى مجامل يتوجه إلى الشخص القوى الذى يأمل الكاتب فى أن ينال رضاه أو يزيد منه؛ فتعلن الإهداءات المتتابعة أن راعى العمل هو ملهمه وقارئه الأمثل وحاميه (وعند الضرورة) من يقوم بالرقابة عليه فى آن واحد. يقدم أنابل باترسون Annabel Patterson دليلا دامغًا على الارتباط الوثيق بين سياسات رجال البلاط وفلسفة الجمال الأدبية، ويذهب إلى أن الضغوط التاريخية للرقابة أنتجت، للمفارقة، ما يعتبره القرن العشرون المجال اللاتاريخى "لما هو أدبى"، بأن شجعت فلسفة جمال تقوم على الرسالة المشفرة التى تتطلب القراءة المتأنية التى تبجلها مدرسة النقد الجديد msicitirc wen أنتجت

الضرورة السياسة أسلوبًا خفى الدلالة رفعه القراء فيما بعد إلى مرتبة المبدأ الجمالى. لكن رتشارد بيرت Richard Burt يلفت انتباهنا إلى أن رقابة البلاط اشتملت فى العادة على علاقة تعاون فى العمل لا علاقة كبت، بين الكاتب والرقيب. ويذهب بيرت إلى أننا يجب علينا أن نتخيل الرقابة نفسها على أنها طريقة تدخلية interventionist mode على نحو خاص من طرائق النقد الأدبى التطبيقى، أى ممارسة تولد المعالم الإنتاجية دومًا للأسلوب الأدبى(٩).

رغم مثل هذا التواطؤ المحتمل بين إنتاج الأدب والرقابة عليه، ينبع النقد الأدبى فى تلك الفترة، فى العادة، من الحاجة إلى تبرير وجود الكتابة الإبداعية نفسها لأصحاب السلطة الذين بإمكانهم أن يفرضوا الرقابة على هذه الكتابة أو يحرّموها. ومنذ أن طرد أفلاطون الشعر من جمهوريته، كانت فائدة الشعر للدولة فى حالة دائمة من التشكك فيها. ومن بين مزايا النظرية التعليمية أن هذا التبرير سهل نسبيًا(١٠). لكن من بين عيوب هذه النظرية أنها تشترك فى الكثير من النقاط مع منتقدى الشعر، حيث إن كلا من المدافعين والمهاجمين يؤكدون قدرة الشعر على التأثير فى الجمهور. بالطبع يؤكد المدافعون على أن الشعر يمكن أن يقود نحو الفضيلة، إلا أن المهاجمين يمكنهم أن يردوا على ذلك قائلين إن الرذيلة هدف محتمل من أهداف الشعر مثلها مثل الفضيلة تمامًا. سلم السير فيليب سدنى - وهو رجل بلاط ومؤلف أبرع مقالة نقدية باللغة الإنجليزية فى القرن السادس عشر، وهى دفاع عن الشعر An apology for poetry (كتبت ١٥٨١- ١٥٨٣) - بأن الأدب ليس بعيدًا عن العالم، وتتمثل حجته فى أن الأدب يمكنه أن يجعل العالم أفضل لا أسوأ. لم تكن الفكرة ما بعد الرومانسية عن المجال الجمالى غير المهتم متاحة لمنظّرى الأدب فى عصر النهضة لحسن الحظ. يقول سدنى إن الأدب يعبر عن المبدأ الأخلاقى بقوة ويجعله أكثر قبولا، الأمر الذى يجعل قراء الأدب أفضل. وإذا كان هؤلاء القراء أمراء أو مستشارين أيضًا، مما يجعل الكاتب نوعًا من رجل البلاط، فذلك أفضل.

(نهاية الشعر)، كما يذهب الناقد الإيطالى الفرنسى عظيم الشأن يوليوس قيصر سكاليجر Julius Caesar Scaliger أن "يقدم النصيحة فى شكل ممتع؛ لأن الشعر يعلّم، ولا يقتصر على مجرد الإمتاع، كما اعتاد البعض أن يعتقدوا"(١١). وعلى هذا النحو، يعتبر الشعر امتدادًا مهمًا لهدف الإنسانيين المتمثل فى تحسين العالم من خلال التعليم. ويجادل هول Hall قائلا: "بما أن الشعر كان يعتبر تعليميًا وتأديبيًا" فإن "مهمة الشاعر والناقد لم تكن أقل من أنهما يعيدان تشكيل المجتمع"(١٢). اقتضى دفاع عصر النهضة عن الشعر – الذى اعتمد على قدرة الشعر على التعليم والإمتاع والتأثير– صفات ضرورية للحياة فى البلاط. ونتيجة لذلك يتم تصوير الشعر مرارًا وتكرارًا على أنه حبة دواء مطلاة بالسكر، حبة علاجية حتى ولو كانت مُرة مغلفة بمباهج الحرفية الأدبية. وتتطلب العلاقة الوثيقة بين التعليم والإمتاع التى أصبحت هدفًا أساسيًا للنقد الأدبى منذ عهد هوارس Horace على الأقل– تتطلب من قضية الأداء الأدبى أن تستعير معالم سلوك البلاط، فالقدر الكبير من النقد الأدبى فى عصر النهضة يظهر فى المنطقة الخصبة التى تتقاسمها الخطابة السياسية مع سلوك رجال البلاط (١٣).

نتيجة للضغوط العديدة التى كان بإمكان رجال السلطة أن يمارسوها على الكتاب، ازدهرت الأساليب والأنواع الأدبية وذوت حسب ذوق الأمير أو الراعى وكذلك حسب التقلبات الدائمة لأسلوب البلاط. فى إنجلترا، يصف جون هوسكنز John Hoskins مرونة مثل هذه التقلبات الأسلوبية المفروضة على رجال البلاط الطامحين قائلا: "تقوم بالدراسة طبقًا لغلبة ميول البلاط.. لقد استخدمت ستة أساليب مختلفة واستنفدتها منذ ما كنت فى البداية زميلا لنيو كوليج New College وما زلت قادرًا على أن أجارى موضة رفقة الكتابة"(١٤). ربما كان لورنتسو دى ميديتشى

Lorenzo de` Medici أشهر راع للفنون فى عصر النهضة، وكان هو نفسه شاعرًا ودعم بعض ألمع الكتَّاب والفلاسفة والعلماء فى عصره، وكان شخصية خصبة حقًّا لعبت دورًا فى ظهور الحركة الإنسانية msinamuh نهضة، ودعم ترجمة مارسيليو فيتشينو Marsilio Ficino لأعمال أفلاطون إلى اللغة اللاتينية بالمال جزئيًا، الأمر الذى مهد الطريق لموجة الأفلاطونية المحدثة Neoplatonism التى اكتسحت أوروبا فى عصر النهضة، وشارك فيها لورنتسو بشعره. علاوة على أن لورنتسو كان كفيلا كريمًا بشكل ملحوظ لبوليتان naitiloPن أبرع عالم ومحقق نصوص يونانى فى إيطاليا فى ذلك الوقت. وإذا اتجهنا نحو الشمال أكثر، نجد أن فرانسيس الأول Francis I فى فرنسا كوَّن جماعات من القراء الملكيين يقرأون العبرية واليونانية واللاتينية والرياضيات فيما سيصبح فيما بعد كوليج دى فرانس Collège de France وأسس مكتبة ملكية ساعد على نشر محتوياتها. أما فيليب الثان فى إسبانيا – الذى كان مستشاره كونت أوليفاريس Count of Olivares المفضل لدى الملك ووزيره الأول– فدشن العصر الذهبى لإسبانيا بأن أحضر للقصر الملكى شخصيات لامعة مثل: لويه دى بيجا Lope de Vega وكيفيذوى Quevedo وأنطونيو دى مندوثا Antonio de Mendoza وكالديرون دى لا باركا Calderón de la Barca حتى يتغنوا بمدائح للملك الشاب. وفى إنجلترا إبَّان حكم الملكة إليزابيث الأولى Elizabeth I انتعش الشعر العاطفى؛ حيث إن استعاريات الشعر الغرامى عكست ديناميات الحاشية والخدمة والمكافأة الذين كانوا يميزون مجتمع الرعاية فى ظل حكم الملكة(١٥). كان لقصور الحكام فى عصر النهضة بكل أنحاء أوروبا تأثير قوى ومباشر على الأذواق الأدبية فى تلك الأزمان.

يمكننا أن نتبين أثر البلاط على الأسلوب الأدبى فى الطريقة التى عجّل بها تغير الملوك فى إنجلترا من إليزابيث إلى جيمس الأول بتغير مماثل فى النوع الأدبى الغالب: من القصائد الغنائية البتراركية Petrarchan إلى أعمال اللاهوت والفلسفة

والتاريخ؛ فجيمس الأول الذى اختلفت أذواقه كثيرًا عن الملكة إليزابيث التى سبقته تخيل نفسه سليمان إنجلترا، وكافأ أولئك الكتّاب الذين راقت أعمالهم لتلك الصورة عن الذات على نحو فعال. وهكذا لعب الحاكم دورًا كبيرًا فى خلق بيئة اجتماعية أدبية كتبت وانتعشت فيها مجموعة من أفضل الأشعار الدينية فى تاريخ إنجلترا كلها: السونتات المقدسة Holy sonnets والترانيم الإلهية لجون دون John Donne والهيكل The Temple لجورج هربرت George Herbert. ويمكننا أن نقيس أيضًا مسار ذلك التغير فى الحكام فى الحياة الأدبية لرجل من رجال البلاط مثل السير ولتر راليه Walter Ralegh؛ فأظهر راليه رشاقة عظيمة فى البلاط، وانتقل بطريقة استراتيجية من تهذيبه فى تضرعه الشبقى لإليزابث فى كتابه كتاب المحيط إلى سنثيا A Book of the Ocean to Cynthia (ربما كتب فى عام ١٥٩٢؛ لكنه لم ينشر حتى عام ١٨٧٠) إلى كتابه تاريخ العالمHistory of the World (١٦١٤)، وهو عمل عبارة عن نصيحة تليق بالبلاط مهداة إلى الأمير هنرى وريث العرش الإنجليزى(١٦).

كان بن جونسون Ben Jonson من أكثر الشعراء نجاحًا فى الدخول فى شبكة الرعاية krowten eganortap يمس ثم فى ظل حكم ابنه الملك تشارلز الأول Charles I، وكان بن جونسون منغمسًا انغماسًا شديدًا فى هذه الشبكة لدرجة أن روبرت س. إيفانز Robert C. Evans أطلق عليه لقب "شاعر الرعاية"(١٧)، ولكون بن جونسون كلاسيًا مؤكدًا وناقدًا أدبيًا رائدًا، نادى بأن الشعر يعلم ويمتع. ومن الناحية الأسلوبية، فضل جونسون الشعر الذى يقوم على الوضوح والمباشرة والإيجاز، وانتقد العديد من معاصريه لتمسكهم بمعايير جمالية أخرى. وابتدأ جونسون أسلوبًا فى الشعر الكلاسى الجديد فاترًا ورقيقًا ومصقولا ولا شخصيًا فى آن واحد، وأصبح هذا الأسلوب النموذج الأساسى لشعر الفرسان op reilavacyrte عـر الذى كتبه الأتباع المخلصون لتشارلز الأول – كما وصل هذا الأسلوب فيما بعد لمرحلة التقديس فى

المقطوعات ثنائية الأبياتstelpuocكناية التى كان يكتبها جون درايدن John Dryden وألكسندر بوب Alexander Pope.

كان درايدن شاعر بلاط وناقدًا مرموقًا مثل جونسون، ولعب دورًا كبيرًا فى تطوير فلسفة البلاط الجمالية الجديدة هذه، وكتابه مقالة فى الشعر المسرحى Essay of dramatick poesy (١٦٦٨) رفعت العقلانية والتقيد وتحجيم الخيال الحر إلى قمة القيمة الجمالية، وأشاعت أسلوبًا جديدًا لا يقوم على السرية، بل على الوضوح. فمع نيقولا بوالو Nicolas Boileau فى فرنسا الذى نشر كتابه فن الشعر L`art poétique فى عام ١٦٧٤، يقدم درايدن مجموعة واضحة من قواعد تنظيم الكتابة، بما فيها الوحدات المسرحية الثلاث المشهورة بالسوء. وبقيامه بذلك، ابتدأ درايدن التفضيل الكلاسى الجديد للعقل والتوازن الذى ساد فلسفة الجمال فى القرن الثامن عشر فيما بعد.

على العكس من ذلك، كانت الفردوس المفقود tsol esidaraP (كتبت فى عام ١٦٦٧، وفى اثنى عشر كتابا عام ١٦٧٤) لملتون Milton آخر عمل من أعمال عصر النهضة من عدة نواحى، على الأقل فى إنجلترا، ورفضت عن عمد قواعد البلاط التى رفعتها الممارسة الأدبية والنقدية لدرايدن عاليًا؛ فملتون مدافع عنيد عن قتل الملوك وعضو فى حكومة أوليفر كروموبل Oliver Cromwell الثورية، ولذلك رفض أسلوب البلاط المعاصر آنذاك الذى يعتمد على المقطوعات ثنائية الأبيات المقفاة وفضل الشعر المرسل esrev knalb: إنها "اختراع عصر بربرى لتخفى المادة الرديئة والوزن المكسور". ويذهب إلى أن القافية تقيد المعنى بطريقة تضارع العلميات التى يقمع بها الحكام رعاياهم. فيرى ملتون أن الشعراء الحقيقيين أعداء للحكام، لا من حاشيتهم. علاوة على أن ملتون فى الفردوس المفقود يجعل الملائكة الساقطين، خاصة إبليس Belial والشيطان Satan، يمثلون خلاصة المبدأ الجمالى للبلاط المتمثل فى المرونة والسخرية والقدرة على الإقناع، الذى عرضنا له فى هذا المقال. وبذلك يبدد ملتون الرابطة الهشة بين البلاغة والأخلاق التى حاول

النقد الأدبي في عصر النهضة أن يؤسسها، نظرًا لأن الرؤية الاجتماعية والسياسية لملتون في شعره تعارض شبكة قصور الحكام والرعاية. عندما يكتب ملتون ملحمة، ومع ذلك يرفض النزعة القومية التي جذبت سبنسر ورونسار Ronsard وآخرين لهذا النوع الأدبي، فإنه يدمر الارتباط الذي تم منذ عهد كاستجليوني بين سلوك البلاط وفلسفة الجمال الأدبية.

وعلى الرغم من الاختلافات الشاسعة بين ملتون ودرايدن في السياسية وفلسفة الجمال، فإنهما معًا ساعدا على القضاء على تأثير البلاط المركزي على الأدب، فرفض ملتون البلاط جملة وتفصيلا، وقام درايدن بتنمية كفلاء لا يرتبطون كثيرًا بالبلاط. يقول ج. و. سوندرز J. W. Saunders إن الشعر الأوغسطي Augustan poetry "لم يعد معتمدًا كلية على البلاط وتشعباته"، و"ازدهر في كل مكتبة في كل منزل بالبلد، حتى لو كان في أعماق الريف؛ لأن المالك الإقطاعي squire كان في حاجة إلى شعراء حتى يؤكدوا تحضره الذي ينم عن الثقافة"(١٨). وبما أن الرعاية الفردية انتهت وحلت محلها الكفالة الجماعية – وكان ذلك من خلال استحداث الطبعات التي تقوم على نظام الاكتتاب في الغالب– فقد حل المالك الإقطاعي بالريف محل الحاكم والراعي من أفراد البلاط في كونه الحكم الأساسي للذوق، والموزع الأول للنعم.

الهوامش

1- Renaissanle literary criticism: a study of its social content (New York: Columbia University Press, 1945), p.231.

2- See Derek Attridge, Well-weighed syllables: Elizabethan verse in classical metres (London: Cambridge University Press, 1974) and the discussion of the nationalistic goals of such aesthetic experimentation in Richard Helgerson, Forms of nationhood: the Elizabethan writing of England (Chicago: University of Chicago Press, 1992). The first work in this vein was Dante's De vulgari eloquentia.

3- In France, the most famous product of this desire was probably Pierre de Ronsard's La Franciade (1572); in England, it was Edmund Spenser's The Faerie Queene (1590;1596), which glorified England's courtly present by staging that present in terms of its feudal past.

4- Poetry and courtliness in Renaissance England (Princeton: Princeton University Press, 1978). In Ambition and privilege: the social tropes of Elizabethan courtesy theory (Berkeley: University of California Press, 1984), Frank Whigham argues further for the rhetoricity of courtly identity, asserting that courtesy literature "articulate(s) a sophisticated rhetoric, indeed an epistemology, of personal social identity", p. xi.

5- The arte of English poesie, ed. G. D. Willcock and A. Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1936), p. 158.

6- See J. W. Saunders, "The stigma of print: a note on the social bases of Tudor poetry", Essays in criticism I (1951), 139-64.

7- The book of the courtier, trans. C. S. Singleton (Garden City: Anchor Books, 1959), p.٤٩ On the tactical deployment of secrecy, see Lois Potter, Secret rites and secret writing: royalist literature 1641-1660)Cambridge: Cambridge

University Press, 1989), and Richard Rambuss, Spenser's secret career (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

8- See the influential articles by Louis Montrose: '"Eliza, queene of shepheardes", and the pastoral of power', English literary Renaissance 10 (1980), 153-82, and "Of gentlemen and shepherds: the politics of Elizabethan pastoral form", English literary history 50 (1983), 415-59.

9- Annabel Patterson, Censorship and interpretation: the conditions of reading and writing in early modern England)Madison: University of Wisconsin Press, 1984); Richard Burt, Licensed by authority: Ben Jonson and the discourses of censorship (Ithaca: Cornell University Press, 1993).

10- See Robert L. Montgomery, The reader's eye: studies in didactic literary theory from Dante to Tasso (Berkeley: University of California Press, 1979).

11- F. M. Padelford, Select translations from Scaliger's "Poetics"(New York: Henry Holt, 1905), p. 2.

12- Hall, Renaissance literary criticism, p.14.

13- Indeed, G. K. Hunter argues that the submission of humanist ideals to the demands of courtly taste encouraged the growth of imaginative literature in Elizabethan England (John Lyly, the humanist as courtier (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962).

14- Directions for speech and style) c. 1599), ed. H. H. Hudson) Princeton: Princeton University Press, 1935), p. 39.

15- Arthur Marotti, '"Love is not love": Elizabethan sonnet sequences and the social order', English literary history 49(1982), 396- 428.

16- Leonard Tennenhouse, "Sir Walter Ralegh and the literature of clientage", in Patronage in the Renaissance, ed. G. F. Lytle and S. Orge(Princeton: Princeton University Press, 1981), pp. 235-58.

17- Ben Jonson and the poetics of patronage (Lewisburg: Bucknell University Press, 1989).

18- "The social situation of seventeenth-century poetry", in Metaphysical poetry, ed. M. Bradbury (Bloomington: Indiana University Press, 1970), p.23.

(٣٨)

حجرات خاصة بهم:

الصالونات الأدبية فى فرنسا فى القرن السابع عشر

چوان ديچان

يعد الصالون الأدبى من المؤسسات القليلة ذات الأصالة الحقيقية فى تاريخ الثقافة الفرنسية؛ فالمجالس الأدبية التى لفتت الأنظار لأول مرة فى فرنسا فى القرن السابع عشر لم تكن الأولى من نوعها فى التاريخ بالطبع، فنجد لها سابقة، خاصة فى إيطاليا فى القرن السادس عشر. ولكن لم يولد أى بلد آخر تقليدًا لمثل هذه التجمعات؛ فعلى الرغم من أن معظم بلدان أوروبا عرفت نوعًا من نشاط الصالونات من فترة لأخرى – شاعت الصالونات فى كل أنحاء أوروبا فى القرن الثامن عشر على وجه الخصوص – لم تزدهر الصالونات لما يقرب من قرنين من الزمان دون انقطاع إلا فى فرنسا، وطوال تلك الفترة تطورت ثقافة حقيقية فى الصالونات، وكان تأثير تلك الثقافة بالغ القوة لدرجة أنه فى فترات معينة – خاصة فى أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر – بدت الثقافة الفرنسية مرادفة لثقافة الصالونات على وجه التقريب، ويمكننا أن نلاحظ جانبًا مهمًا من تأثير ثقافة الصالونات فى تعريف النقد الأدبى كما كان يمارس فى البداية على نطاق واسع فى فرنسا.

فى فرنسا، بدأ تقليد الصالونات فعلا حوالى عام ١٦١٠، عندما قررت المركيزة دى رامبوييه marquise de Rambouillet، الإيطالية المولد، أن تؤسس بلاطًا بديلا فى منزلها بالمدينة قرب متحف اللوفر، بعد أن رأت أن البلاط الفرنسى لا يقدم ثقافة رفيعة بما يكفى. أوقفت ثورة ١٧٨٩ تقليد الصالونات فجأة مثلما أنهت العديد من المؤسسات الأخرى التى ازدهرت فى ظل العهد الملكى البائد واستأنف الصالون نشاطه فى القرن السابع عشر. ولكن بعد أن تم القضاء على هذا التقليد، لم يكن للمجالس الجديدة مذاق الصالونات التى سبقتها ولا مكانتها.

عندما كان التقليد الحقيقى ما زال حيًا، لم يكن يشار للصالونات بهذا الاسم، حيث كانت كلمة الصالون salon تدل على حجرة الاستقبال الرسمية التى كانت تعقد فيها المجالس بوجه عام فى القرن الثامن عشر، ولم تكن تدل على التجمعات نفسها. وطوال العقود الأولى من وجود هذه المجالس، كانت تعقد فى أماكن أكثر حميمية. وفى هذا الجانب، كما فى جوانب أخرى، كان تأثير المركيزة دى رامبوييه تأثيرًا حاسمًا؛ فلم تكن تستقبل ضيوفها فى مكان عام، بل فى صومعة داخلية على المرء أن يمر بالصالونات الرسمية حتى يصل إليها؛ وكانت هذه الصومعة عبارة عن مخدع المركيزة، الذى يشير إليه الجميع باسم الحجرة الزرقاء la chambre bleue وفى هذه الحجرة، أجلست ضيوفها فى المساحة الخالية بين السرير والحائط ruelle، بينما ظلت هى فى السرير. لم تكن كل الصالونات الأولى بهذا الشكل، إلا أن جميعها احتفظ بطابع ودى غير رسمى، ولذلك كان يطلق على الصالونات الأولى أسماء مألوفة غير رسمية، على سبيل المثال، كان "يوم السبت" يدل على اللقاء الأسبوعى فى منزل مادلين دى سكيديرى Madeleine de Scudéry فى حى ماريه Marais.

كانت الصالونات الأولى لقاءات حميمة. توضح الأوصاف المعاصرة مثل الأوصاف العديدة التى وصلت إلينا عن اللقاءات فى الحجرة الزرقاء أنه فى أية فترة

ظل كل صالون ثابتًا بدرجة ملحوظة، حتى لو كان تكوين الحلقة خاضعًا للتغيير بشكل طبيعى. ومعنى ذلك أن آراء الأعضاء يمكن أن تتفاوت الأسبوع تلو الأسبوع، ذلك التفاوت الذى يتم التعبير عنه فى أية مناقشة. ويفسر ذلك الثبات أول دور مهم لعبته الصالونات فى تاريخ النقد الأدبى. كان الأعضاء يلتقون بانتظام ليتبادلوا الأفكار فى مناقشات موسعة حرة. وفى أثناء ذلك نمّوا ذوقًا جماعيًا وأصبح ذلك الذوق شديد الأهمية فيما بعد عندما بلغ هؤلاء الكتّاب المبتدئون سن الرشد، وأصبحوا أهم الشخصيات فى العصر الكلاسى الفرنسى. وفى الوقت نفسه، استغل الأعضاء الصالونات وسيلة لإنضاج مواهبهم ككتّاب بأن اختبروا أعمالهم على بعضهم بعضًا فى أوائل أربعينيات القرن السابع عشر؛ على سبيل المثال قرأ بيير كورنى Pierre Corneille مسرحيته بوليوكت Polyeucte (نشرت عام ١٦٤٣) على رواد الحجرة الزرقاء، واختلف معهم حول مستقبل التراچيديا المسيحية فى فرنسا (اعتقدوا على صواب أنها قضية خاسرة). وبعد ذلك بحوالى عشرين عامًا وزعت الكونتسه دى لافاييت Comtesse de Lafayette – التى اشتهرت بأنها مخترعة الرواية الحديثة – مسودات أعمالها الأولى (أميرة مونتبانسييه La Princesse de Montpensier ١٦٦٢؛ زيد Zayde، ١٦٦٩) على أعضاء حلقتها حتى يعبروا عن آرائهم ويناقشوها.

وهكذا فى العقود الأولى للصالون، بدأ الأعضاء فعلا أول ممارسة كبيرة الحجم للنقد الأدبى فى فرنسا وكانت هذه الممارسة النقدية غير رسمية تمامًا، فليس لدينا أى أثر مكتوب لها. ومهما يكن الأمر دربت هذه الممارسة النقدية كل الشخصيات الأدبية الكبرى فى فرنسا، التى كانت فى طريقها إلى قرن بطولة ستهيمن فيه على الساحة الثقافية الأوروبية – نقول دربت هذه الشخصيات على التفكير كما يفكر نقاد الأدب. وكان لهذا التدريب أثر مدوى فى انفتاح العصر الكلاسى الفرنسى.

يمكننا أن نتبين أوضح أثر لها فى انتشار النقد الأدبى الرسمى (المنشور)، ويمكننا القول بأن هذا الانتشار دل بالفعل على ميلاد تقليد النقد الأدبى فى فرنسا. فقبل عصر الصالونات، عندما كان معظم التعليق النصى مكرسًا للأدب اليونانى واللاتينى، كان النقاد غير المنتظمين قد بدأوا فى إدراك وجود تقليد أدبى فرنسى. على سبيل المثال، اشتمل كتاب البلاغة الفرنسية La rhétorique française (١٥٥٥) لأنطوان فوكلان Antoine Fouquelin على أمثلة على كل صورة بلاغية مستمدة من الشعراء الفرنسيين المعاصرين، بالإضافة إلى الأمثلة المستمدة من الشعراء القدامى الذين كانوا المرجع الرسمى فى عصر فوكلان.

لكن هذه المحاولات لتدوين الأدب الفرنسى كانت الاستثناء، لا القاعدة، حتى حكم الملك لويس الرابع عشر Louis XIV، ثم شاعت فجأة محاولات كتابة تاريخ الأدب الفرنسى طوال النصف الثانى من القرن السابع عشر، وبعضها تحاول أن تكون رؤية شاملة – خاصة كتاب مجموعة من أجمل أعمال الشعراء الفرنسيين بداية من فيّون حتى السيد دى بنسيراد Recueil des plus belles pièces des poètes français depuis Villon jusqu' à M. de Benserade (١٦٩٢) وهى مجموعة تنسب إما إلى مارى كاترين دولنوا Marie-Catherine d'Aulnoy أو إلى برنار لو بوفييه دى فونتينيل Bernard Le Bovier de Fontenelle؛ وبعضها يختار مجالا أضيق بكثير، ومن الأمثلة البارزة على ذلك باندورا الجديدة أو النساء الشهيرات فى قرن لويس الأكبر La nouvelle Pandore, ou les femmes illustres du siècle de Louis le Grand (١٦٩٨) لكلود دى فرتون Claude de Vertron الذى لا يشتمل إلا على إنجازات الأديبات حديثات العهد.

كما يدل عنوان كتاب فرترون، نبع الحافز الأول وراء كتابة تاريخ الأدب الفرنسى من خلق أول تصور لتقسيم الأدب إلى فترات: طور المؤرخون الأوائل للتقليد

الفرنسى استخدام مصطلح "قرن لويس الرابع عشر" كمفهوم يُعَرف الإنتاج الأدبى للقرن السابع عشر (أو على الأقل ذلك الجزء من القرن الذى تلا بداية تقليد الصالونات) على أنه جزء لا ينفصل عن حكم الملك الشمس Sun King. بالإضافة إلى أن التواريخ الأدبية الفرنسية الأولى لم تكن لتكتب لولا تقليد الصالونات؛ فالبلاط المصغر فى الصالونات ولّد الانطباع بأن هناك تقليدًا أدبيًا فرنسيًا، فلابد أن كون كل الكتّاب المعاصرين الكبار كانوا يلتقون سويًا بانتظام جعل ذلك الانطباع نتيجة حتمية. وأخيرًا تأثر أسلوب ذلك النقد الأدبى المبكر تأثرًا كبيرًا بالأشكال التى تطورت فى مناقشات الصالونات أو تولدت منها.

من اللافت للنظر ميل معظم النقد المبكر إلى إعادة إنتاج جو تبادل الأفكار الساخن فى العادة، الذى ميز لقاءات الصالونات نقول إعادة إنتاجه فى شكل مكتوب. يتخذ جزء مهم من الإنتاج النقدى للقرن السابع عشر، الذى يمكننا أن نربطه بثقافة الصالونات، شكل الهجوم والدفاع المتداخلين. فأحد كتيبين أو كتابين ينتقد عملا ما انتقادًا تحليليًا قاسيًا– على سبيل المثال مسرحية لموليير Molière أو راسين Racine– بأن يكشف كل العيوب المزعومة للعمل الجديد. أما الكتاب أو الكتيب الثانى فيرد على ذلك نقطة بنقطة، قائلا إن العيوب ما هى إلا تجديدات راديكالية جدًا لدرجة أن الناقد الآخر لم يكن بإمكانه أن يقيمها التقييم المناسب. وهكذا تعيد هذه الأعمال شكل المحاورات النقدية: تلتقى عدة شخصيات ذات آراء متعارضة فى القضايا الأدبية، كما لو كانوا فى صالون؛ ليتجادلوا حول مزايا كل موقف.

إن شكل هذه المحاورات النقدية الثنائية يوضح أن ما يطلق عليه المعارك التى شاعت حول الأعمال المبتكرة فى أدب القرن السابع عشر – معركة مدرسة النساء L'école des femmes (١٦٦٢) معركة أميرة كليف La Princesse de Clèves (١٦٧٨) – كانت ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمناظرات التى كانت تميز ثقافة الصالونات.

فى الواقع، هناك ما يدل على أنه بين الحين والحين على الأقل (على سبيل المثال، فى حالة المعركة الأدبية حول أميرة كليف) تولد جانبا النزاع من داخل حلقة الصالون الواحدة نفسها، كما لو كان ذلك يعكس الرغبة فى إعلان ثراء هذه المناقشات، وانتشار مثل هذه الكتابة النقدية يثبت أن نشاط الصالونات الأدبية فى القرن السابع عشر أقنع جيلا من الكتّاب بأن التحليل النقدى للنصوص الأدبية عمل فكرى لا غنى عنه.

لعبت الصالونات دورًا أساسيًا فى توليد أشكال أدبية جديدة. فكان يتم الإعلان عن تجربة ما واقتراح نموذج ما، ثم يبدأ الأعضاء فى كتابة نماذجهم الخاصة بهم ويقدمونها فى الصالون؛ لكى يتم تبادلها ومناقشتها وتنقيحها. وهكذا، فى أواخر خمسينيات القرن السابع عشر بدأ ميل للصور الشخصية اللفظية من صالونات دوقة مونتبانسييه Montpensier (المعروفة باسم الآنسة العظيمة la Grande Mademoiselle)، وبلغ التجريب فى صالونها – الذى كتب فيه الأعضاء صورًا ذاتية وصورًا شخصية للأعضاء الآخرين – ذروته فى مجلدين: مجموعة الصور الشخصية والمدائح Recueil des portraits et éloges فى عام ١٦٥٩ ومعرض الصور الشخصية للآنسة مونتبانسييه La galerie des portraits de mademoiselle de Montpensier فى عام ١٦٦٣. وكان ذلك سببًا أيضًا فى الاستخدام واسع الانتشار للصور الشخصية فى الأدب المعاصر آنذاك خاصة فى الرواية فى بداياتها، حيث كانت الصورة الشخصية من بين التقنيات الأساسية لاستكشاف النفس الفردية. وعاودت الصورة الشخصية الظهور فى النقد المعاصر، على سبيل المثال فى كتاب شارل بيرو Charles Perrault المكون من جزأين ويتخذ عنوان المشاهير الذين ظهروا فى فرنسا فى هذا القرن Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle (١٦٩٦–١٧٠٠)، الذى يتخذ شكل مجموعة من الصور الشخصية.

من بين كل الابتكارات النوعية المتخيلة فى الصالونات، ربما كان الابتكار الذى كان له أكبر تأثير طويل الأجل على التقليد الفرنسى هو نوع جديد من الخطابات العامة، وهى خطابات تكتب كأعمال أدبية، لا كوثائق خاصة؛ وهذه الرسائل الخطية المرحة الرفيعة الأسلوب- التى انتشرت فى البداية بين رواد الصالونات ثم تم نشرها بعد ذلك فى العادة - شاعت أولا فى صالون المركيزة دى رامبوييه. ابتكر منشد الشعر غير الرسمى فى صالونها فانسان فواتير Vincent Voiture نموذجًا رسائليًا ظل رائجًا حتى نهاية نظام الحكم القديم. وأثّر التجريب فى الرسائل فى الصالونات على كل من تطور المراسلات الفعلية مثل مراسلات المركيزة دى سيفينييه marquise de Sévigné (فبعد أن ابتدأت حياتها الأدبية فى الحجرة الزرقاء، ارتادت سيفينييه الصالونات طوال حياتها تقريبًا) وعلى بدايات الرواية الرسائلية epistolary fiction. هذا بالإضافة إلى أن العديد من الأعمال الأولى فى التحليل النصى - مثل الكتاب الذى كتبه ج. ب. دى فالنكوور J.-B. de Valincour دفاعًا عن رواية لافاييت، ألا وهو كتاب رسائل إلى السيدة المركيزة حول موضوع "أميرة كليف" Lettres à Madame la marquise sur le sujet de ‘La Princesse de Clèves (1678) النموذج الرسائلى الذى تطور فى الصالونات.

ولكن بالنسبة للأدب والنقد الأدبى على السواء، لم يكن أهم ابتكار ولّده تقليد الصالونات يتمثل فى مجرد الشكل، بل فى الأسلوب، ذلك الأسلوب الذى اشتهر باسم أسلوب المحادثات conversational style (وكان يشار إليه فى العادة باسم "روح المحادثة" L`esprit de la conversation)؛ فالجو الحميم لصالونات القرن السابع عشر ولد فكرة أن كل لقاء كان محادثة ممتدة. فى الصالونات أصبح الأعضاء أكفاء فى ممارسة ما أصبح مشهورًا باسم "فن المحادثة". ومع انتشار الصالونات أصبح تعلم فن المحادثة أسلوب حياة لنخبة المثقفين فى فرنسا؛ ففى

القرن السابع عشر، ارتقت المحادثة إلى مكانة الفنون الرفيعة، وحاول كل المثقفين الفرنسيين الرجال منهم والنساء أن يتفوقوا فى هذا الفن. وفى تلك الفترة التى أصبح فيها التفوق فى المحادثة علامة على العبقرية، اختفى التحذلق من الساحة الأدبية.

فى مثل ذلك العصر، كان النقد الأدبى– كما لم يكن فى أية فترة أخرى من تاريخه كله – خطابًا مشتركًا بين القراء المتعلمين غير المتخصصين، ولم يكن مذهبًا يدعو له الدارسون المتخصصون. وهذه الممارسة النقدية – التى يشار إليها بالنقد "الدنيوى" mondain أو ببساطة نقد الصالونات – تقدم فى شكل محادثة بين الأنداد، محادثة يتم فيها تبادل وجهات النظر المتعارضة بحرية، ولا تمتلك فيها شخصية سلطوية مطلقة زمام الحقيقة. فى ضوء تقديم الذات هذا، ليس من المستغرب أن نلاحظ أن نقد الصالونات قدم رؤية لأدب القرن السابع عشر أكثر تنوعًا وأقل هرمية من الرؤية التى وصلت لقراء القرن العشرين من التقليد العظيم للتاريخ الأدبى فى فرنسا، ألا وهى رؤية القرن التاسع عشر. وطبقًا لهذه الرؤية للإنتاج الأدبى المعاصر كانت كل الأنواع الأدبية تحظى بالاعتراف بها. وهكذا نجد أن النوع الأدبى الذى يقدم تقليديًا على أنه قمة مجد القرن؛ أى التراچيديا الكلاسية الجديدة، يحتل مكانة مساوية مثلا لنوع أدبى قرر التاريخ الأدبى اللاحق الأكثر تقليدية أن يتجاهله لأطول فترة ممكنة، ألا وهو الرواية. (لم يعترف التاريخ الأدبى الفرنسى بالرواية اعترافًا كاملا إلا فى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين). حظى الإنتاج المعاصر بالاهتمام بجميع أشكاله وتشعباته، وكان الهدف من ذلك فهم الفروق والابتكارات النوعية، لا إطلاق أحكام القيمة. فى هذه المحادثة بين الأنداد كلف النقد الأدبى بمهمة جعل الجمهور الرشيد واعيًا بالتغيرات التى تحدث على الساحة الأدبية: وكان يتوقع من القراء أن يتوصلوا إلى نتائجهم بأنفسهم.

استمرت رؤية النقد الدنيوى للأدب المعاصر فى التطور ما دام تقليد الصالونات ظل باقيًا، ثم تم قمع هذه الرؤية واختفى السجل غير المرتب للتنوع الأدبى الذى قدمته هذه الرؤية، فأفلت مجموعة من القيم الأدبية مع أفول "النقد الدنيوى"، وأبرز أفول هو أفول فن المحادثة، ولم يكن الأمر أن التفوق فى المحادثة توقف فجأة عن كونه محل تقدير فى فرنسا، ولكن لم يعد أسلوب المحادثة مقبولا من الجميع على أنه جوهر الأسلوب الفرنسى، كما كان الأمر بوجه عام فى أثناء العصر الذهبى للصالونات.

ربما كان أهم تحول فى الساحة الأدبية المرتبطة بأفول نقد الصالونات يتمثل فى الأهمية التى تنسب للأدبيات. كان الصالون الأدبى فى القرن السابع عشر من بين المؤسسات النادرة فى تاريخ عالم الأدب التى كانت حكرًا على النساء؛ فدائمًا كانت النساء يرأسن الصالونات، وطوال ما يقرب من قرنين من الزمان ظلت الحركة تحت سيطرة النساء، وعكس نقد الصالونات هذه الحقيقة بصدق. وبناء على ذلك، اهتمت كتب هذا النقد بكتابة المرأة بجدية اختفت من النقد فيما بعد ولم تعاود الظهور إلا فى العقود الأخيرة؛ ففى هذه الكتب تم تمثيل الكاتبات بأعداد لم تسمعها أذن؛ حيث إن التاريخ الأدبى الأكثر تقليدية محا سجل المشاركة النسائية غير العادية فى عالم الآداب.

كما أن اختفاء نقد الصالونات ورؤيته البديلة أضعف حسّنا بتاريخ الأدب والنقد الأدبى بطرائق أخرى. يمكن أن يندهش منظرو القرن العشرين إذا علموا أن المحاولات الحالية للتمييز بين ماهية الأنوثة وتأويلها فى الخطاب الأدبى والنقدى لها سابقة فى المناظرات التى تم التعبير عنها منذ ما يقرب من ثلاثمائة سنة. فى واقع الأمر، كان كل الكتّاب الكبار فى أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر من مرتادى الصالونات طوال سنوات التكوين فى حياتهم الأدبية. وسجل العديد منهم،

فى يومياتهم وأعمالهم النقدية، ما يبدو أنه كان اعتقادًا معاصرًا شائعًا. يقولون لنا مرارًا وتكرارًا إنه يمكن إنجاز الكتابة الحديثة الأكثر ابتكارًا لو كان الكتَّاب قادرين على العيش مخلصين لحلمهم النظرى طوال حياتهم، ذلك الحلم الذى ما زال يخيم على حداثة اليوم؛ أى إذا كان الكتَّاب قادرين على إنتاج أسلوب يتعرف فيه قراء القرن العشرين على بشائر المفهوم الذى تطلق عليه هيلين سيجزو Hélène Cixous اسم الكتابة النسائية écriture féminine. اعتقد الكتَّاب بداية من بيرو مرورًا بمونتسكيو حتى ماريفو Marivaux أن الكتابة الحديثة الأكثر ابتكارية سيكتبها كتَّاب ذكور وإناث تعلموا كيف يفكرون بطريقة المرأة.

أخيرًا، إن تقييم ثقافة الصالونات مهم بوجه خاص لتاريخ النقد الأدبى، ذلك التاريخ الذى تم فيه تضييق مشاركة المرأة على نحو مشين. عندما تم التوقف عن الاعتراف بالدور الكامل للصالونات الأدبية فى القرن السابع عشر، ضاعت ذاكرة مهمة، ربما كانت أهم مساهمة للنساء على الإطلاق فى إنتاج التعليق على النصوص الأدبية؛ لأنه، حتى لو أن معظم نساء الصالونات لم يكتبن نقدًا أدبيًا– كانت مارجريت بوفيه Marguerite Buffet ومارى چان ليريتييه Marie-Jeanne L'Héritier تمثلان استثناء ملحوظًا – فإنهن خلقن مناخًا صارت فيه الأشكال المتعددة للنشاط النقدى الشغل الشاغل للصفوة الاجتماعية فى فرنسا آنذاك. فلا نجد فى أية فترة أخرى فى تاريخ الثقافة الفرنسية أن النقد الأدبى كان جزءًا لا يتجزأ من الحياة اليومية، لا فى حياة ما نطلق عليهم بلغتنا الحديثة المثقفين فحسب، بل وكذلك فى حياة المتعلمين والمتعلمات. ربما كان ذلك أهم إسهام قدمته النساء فى تاريخهن كله فى تقليد النقد الأدبى.

الهوامش

* See also Elizabeth Guild's "Women as auctores in early modern Europe" in the present volume.

(٣٩)

الطباعة وتجارة الكتاب فى عصر النهضة

چورج هوفمان

ربما لا نجد صورة تعبر عن العلاقة المراوغة بين الطباعة والنقد الأدبى فى عصر النهضة أفضل من لوحة صدر كتاب فى الدراسة الأدبية الجيدة والتعليم المناسب *De studio literarum recte ac commode instituendo* (١٥٣٢) لجييوم بوديه Guillaume Budé؛ فتحت العنوان أدخل يوس باد Josse Bade عامل المطبعة الباريسى الشهير الذى طبع أعمال بوديه وإرازموس Erasmus صورة مطبوعة من الحفر على الخشب woodcut لعامل مطبعة يسحب قضيب المطبعة وبجانبه حبّار يدفع الكرات إلى أعلى، وعلى الجانب الآخر جامعان لحروف الطباعة مشغولان بالجمع[١]. وعلى الرغم من أن هذه الصورة تبدو موحية بارتباط معين بين المطبعة الباريسية الشهيرة جدًا، فى ذلك الوقت، وبين أحدث بيان لأشهر أصحاب الحركة الإنسانية فى فرنسا، فإنه يتضح أن هذه الصورة أسلوب عادى جدًا من أساليب باد، بل أسلوب تقليدى نوعًا ما ولا نجد فى كتاب بوديه نفسه وعيًا كبيرًا بالوسيلة الجديدة التى قدر له أن يطبع من خلالها، ويشير صمت بوديه هنا إلى حقيقة غريبة مؤداها أنه على الرغم من أن ثقافة الطباعة والوعى الأدبى الجديد يبدو أنهما تطورا فى خطين متوازيين، فإن كلاً منهما كان يجهل الآخر نسبيًا.

كانت هذه اللامبالاة غير المقصودة سلاحًا ذا حدين. لم يكن لدى إتيين باسكييه Etienne Pasquier – وهو واحد من أكثر النقاد المجددين للكتّاب الفرنسيين

المعاصرين فطنة – شيء كثير ذو فطنة يقوله عن الطباعة، اللهم إلا ملاحظته الساخرة بأن "مخترع المدفعية كان راهبًا، ومخترع الطباعة كان فارسًا"[٢]. وعلى الرغم من الحلقة المفقودة البارزة التى يدركها العديد من المعاصرين فى تاريخ "ثورة الطباعة"، شعر العديد من الدارسين المحدثين أنهم مدفوعون لأن يجدوا فى اختراع الطباعة مفتاحًا لعدة تغيرات محورية فى الحياة الثقافية فى عصر النهضة. قامت دراستان كلاسيتان عن انتشار الطباعة بتمهيد الطريق لمعظم المعلقين اللاحقين: وهما ظهور الكتاب *L`apparition du livre* للوسيان فبفر Lucien Febvre وهنرى چان مارتن • Henri – Jean Martin والمطبعة كعامل للتغير *The printing press as an agent of change* لإليزابيث إيزنشتاين[٣] Elizabeth Eisenstein. الآن أصبح كل الدارسين تقريبًا على ألفة بالأفكار الأساسية المعروضة بالتفصيل فى هذين العملين، وعلى وجه التحديد، أدى التوزيع المتزايد للكتب المنتجة بالجملة وسهولة الحصول عليها إلى التعجيل بالإصلاح الدينى وتقدم العلم وتطور الآداب المكتوبة باللغات المحلية. وعلى الرغم من أن هذه حقيقة لا يمكن الشك فيها، فإن المنهج الكمى لا يفسر التغيرات الكيفية التى أحدثتها ثقافة الطباعة فى الممارسة النقدية الأدبية فى عصر النهضة.

ليس هناك مفر من بيان مثل هذه التغييرات فى مظهر الكتاب المطبوع. منذ عدة سنوات، طور ولتر أونج Walter Ong مقولة مالوهان McLuhan عن القوة التغييرية للوسائط، وقال إن الأعمال المطبوعة فتحت القدرة على التقديم البصرى الذى أدى إلى صعود المناهج الثنائية المتشبعة الجديدة فى البلاغة التنظيمية[٤]. وعلى الرغم من أن المقولات البلاغية اقتربت من تكوين ما يمكن أن نطلق عليه الألفاظ النقدية للكتَّاب والشارحين فى عصر النهضة، لم يكن للإصلاحات التى اقترحها راموس Ramus فى واقع الأمر أثر كبير على ممارسة التعليق النقدى، الأمر الذى يجعلنا نشك فى افتراضات أونج الضمنية عن الثورة "البصرية" للطباعة:

فتجريب شارل دى بوفيل Charles de Bovelles وچاك لفيفر ديتاب Jacques Lefèvre d'Étaples فى الرسومات المتفرعة كالشجرة لا يدين كثيرًا للتجديدات الطباعية بقدر دينه للتقليد الثرى المتبع فى العصور الوسطى، الذى وضّحه مفتاح الفيزياء *Clavis physicae* لهونوريوس دوتون Honorius d`Autun فى القرن الثانى عشر، أو الفن العظيم *Ars magna* لرامون لول Ramon Lull فى القرن الرابع عشر أو اللؤلؤة الفلسفية *Margarita philosophica* Gregor Reisch فى عام ١٤٩٦.

أما بالنسبة لظهور تصميمات جديدة للصفحة page layouts للطبعات ثنائية اللغة، من المؤكد أن طباعة Complutensian polyglot من عام ١٥١٤ حتى عام ١٥١٧ خلق أثرًا أكبر مما لو كان ظل فى شكله المخطوط، ومع ذلك لم يكن لأى شىء من ناحية المبدأ أن يمنع جارسيا خيمينيه دى سسنيرو Garcia Jiménez de Cisneros نسخ الأعمدة المتوازية فى النص باللغات العبرية واليونانية واللاتينية بخط اليد بدلاً من استخدام مطابع أرناو جيلن دى بروكار Arnão Guillen de Brocar فى ألكالا Alcalá. فلو كان فى الأمر شىء لكانت الصعوبة النسبية لاستغلال جمع حروف الحواشى وصفوف الهوامش مثل تلك التى نجدها فى مخطوطات العصور الوسطى– نقول لكانت تلك الصعوبة شجعت تطور كتابة نقدية مستقلة على غرار ما نجده فى كتاب متنوعات *Miscellanea* (١٤٨٩) لأنجيلو بوليتسيانو Angelo Poliziano؛ فالميل إلى تسهيل الإنتاج من خلال الجمع بين التقديم الطباعى للنص والتعليق عليه أضفى على هذا التعليق دورًا رئيسيًا جديدًا فى الصفحة، كما فى تعليقات مارك أنطوان ميريه Marc-Antoine Muret وريمى بيلو Rémy Belleau على شعر رونسار فى ١٥٥٣ و ١٥٦٠ (٥).

يتمثل أحد الإسهامات المهملة كثيرًا لعمال الطباعة فى عالم آداب عصر النهضة فى التوافر المتزايد لأنواع جديدة من النصوص المدرسية، وهى ظاهرة تتضح

جيدًا عند توما بريمان Thomas Brumen الباريسى الذى يتكون ثلاثة أرباع إنتاجه من الطبعات الربعية quarto editions التى تتكون من صفحة مكتوبة وأخرى خالية، والصفحات المكتوبة مكتوبة على مسافتين، ويكتب الطالب الترجمة بين السطور ويكتب التعليقات الأدبية والنحوية للمدرس فى الهوامش والصفحات الخالية(٦). ولا ينسى الملاحظون المعاصرون أن يقدروا هذا "الاختراع" حق قدره:

اشتملت هذه الكتب على كل ما يقرأه الطالب فى الحصص المدرسية، فى ترتيبها، سواء أكان ذلك مأخوذًا من شيشرون Cicero أم فرجيل أم البلاغة أم أى مؤلف آخر. وعندما كان المدرسون يترجمون إما إلى الفرنسية أو أية لغة أخرى منحدرة عن اللاتينية، كان الطلاب يوضحون المعانى بين السطور المطبوعة: وبالطريقة نفسها، كان التلاميذ يكتبون الشروح التى يُمليها الأساتذة فى الصفحات الخالية التى وضعت بين الصفحات المطبوعة لهذا الغرض، أما قبل ذلك فكان التلاميذ ينسخون نصوصهم بصعوبة كبيرة(٧).

نتبين من النسخ التى وصلت إلينا- التى تشوهت من كثرة الاستخدام وأصبحت غير مقروءة تقريبًا نتيجة للملاحظات المكدسة بجانب بعضها بعضًا- الكثير عن الإصرار الجديد للمدرسين على أن يهتموا اهتمامًا كبيرًا بالتفاصيل النصية، كما نتبين الكثير عن الاستقلال المتزايد للتعليق عن النص نفسه.

هناك تأثير آخر أقل قوة ومع ذلك ذو عمق مماثل بذلته آليات الطباعة على النقد الأدبى الحديث فى بداياته، ويتعلق ذلك التأثير بتحقيق النصوص textual editing؛ ففى أثناء عصر النهضة، كما هو الحال الآن، بدأت الدراسة الأدبية بتأسيس نصوص دقيقة، بل قامت على هذا التأسيس، ولكن على الرغم من أن الطباعة أثارت قدرًا من الحماس الحقيقى، فإنها أثارت الكثير من الشك فى الأوساط المؤسسية والفكرية المبكرة، خاصة فيما يتعلق بالتحقيق السهل للنصوص والطبعات المختصرة الناتجين

عن ظهور الطباعة فيما يبدو. وكان الملاحظون على حق فى شكهم فى أن سرعة سير العمل والتسابق فى إنجاز العمل، قبل ظهور طبعات المنافسين، شجعا على ظهور طبعات محققة على عجل ولم تنقح جيدًا لا تنم عن سعة معرفة. ربما وعدت إعادة الإنتاج الآلى بتقنين متزايد للنصوص، إلا أن ذلك سينظر إليه على أنه تطور مرغوب فيه لو كان ما تم تقنيته دقيقًا فى الواقع. أضف إلى ذلك أن الناشرين تخلصوا من النسخ الأصلية التى استخدموها بمجرد انتهائهم من الطباعة، مما دمر للأجيال القادمة ذخيرة نفيسة من المخطوطات. ويمكننا أن نعرف السبب فى أن العديد من الدارسين اعتقدوا أن التهديد الكامن الذى تفرضه الطباعة أكبر من مزاياها. يبدو أن الاهتمام الجديد بفقة اللغة وتحقيق المخطوطات manuscript collation نبع، على الأقل جزئيًا، من التخوفات الناجمة عن الطبعات السيئة للغاية التى بدأت فى الانتشار بأعداد متزايدة دومًا.

ألدوس مانيتسير Aldo Manuzio (ألدوس مانيتيوس Aldus Manutius) الفجوة التى هددت بالتفريق بين أصحاب الحركة الإنسانية وأصحاب المطابع. وألدوس عالم نحوى ارتبط بحلقة بيكو Pico من عام ١٤٨٢ إلى عام ١٤٨٤، والأهم من ذلك ارتبط ببوليتسيانو Poliziano الذى كان يمهد الطريق لتحقيق النصوص textual criticism الحديثة. وعلى الرغم من أنه لم يستفد استفادة كاملة من تجديدات بوليتسيانو فى الغالب، فإنه استوعب الحاجة إلى الاهتمام أكثر باختيار نص منسوخ copy text وتنقيحه بالاعتماد على التخمين فقط. وكان ألدوس مسئولاً عن ١٢٦ طبعة بداية من عام ١٤٩٤ حتى وفاته فى عام ١٥١٥ وأشهرها *Hypnerotomachia Poliphili* أدخل ألدوس الحروف اليونانية إلى البندقية وتخصص فى الطبعات الثمنيّة(*) فى طبعات تزيد نسخ الطبعة منها من آن لآخر

(*) هو نوع من قطع طباعة الكتب.

عن ألف نسخة، وذلك رقم كبير جدًا بمقاييس ذلك الزمان. وعلى الرغم من أنه كرس نفسه فى الأساس للطبعات اليونانية واللاتينية، فإنه طبع طبعات بيترو بمبو Pietro Bembo لديوان الشعر الغنائى *Canzoniere* بترارك فى عام ١٥٠١ والكوميديا الإلهية لدانتى فى عام ١٥٠٢ وهما علامتان على الطريق نحو الاعتراف بالأدب المكتوب باللهجات المحلية.

فى الغالب نال ألدوس الاستحسان نتيجة للآخرين: فحموه وناشره أندريا تورّيسانى Andrea Torresani وراعيه الأرستقراطى بييرفرانسسكو باربريجو Pierfrancesco Barbarigo كان عندهما اهتمام بتنظيم مطبعته ونجحا فى إدارة عمله فى وقت أدت المنافسة الشديدة إلى ظهور الناشرين المنافسين – بحلول عام ١٥٠٠ كان فى البندقية وحدها ١٥٠ مطبعة. إن قاطع الحروف type-cutter الموهوب فرانسيسكو جريفو Francesco Griffo هو الذى تغلب على المشكلات الفنية المتعلقة بتصميم الحروف اليونانية، التى اشتملت على كل علامات التشكيل diacritics الضرورية، وذلك بأن أدخل الأجزاء الناتئة من الحرف الطباعى فوق مستوى الحرف؛ حتى يتجنب تزايد عدد الحروف أكثر من اللازم(٨). ولكن لا يذكر أحد أن ألدوس لعب دورًا تاريخيًا مهمًا فى القضاء على المقاومة التى وجهت بها الوسيلة الجديدة للطباعة. أما إرازموس Erasmus الذى لم يتردد فى إدانة المطبعيين "الذين يحاولون أن يوفروا كل بنس ولا يستخدمون مصححًا، بل يقدمون لنا نصوصًا فاسدة ومشوهة وممزقة ورديئة بوجه عام"، فخاطب ألدوس كند وصديق قائلاً له: "إذا وجدت أى خطأ واضح فى أى موضع، لأننى بشر، أعطيك تصريحًا بأن تصححه حسب تقديرك، وبذلك ستفعل ما يفعله الصديق لصديقه.. فأنا الآن سأعهد بكل المسئولية إلى عزيزى ألدوس"(٩).

إن طبيعة ألدوس المفرطة فى الاهتمام بدقائق الأمور – التى كان من الممكن أن تظل عقبة فى طريقه لو ظل طالب علم فى الأساس– خدمته كثيرًا فى دوره

كمحقق ومصحح تجارب طباعية. وعلى الرغم من أن طبعاته لا ترقى إلى معايير سعة الاطلاع الحديثة(١٠) فإن إنجازه متميز تمامًا إذا قورن بإنجاز المطبعيين فى زمانه؛ فلقد أصبح الاهتمام الدقيق بالتفاصيل النصية علامة تجارية له تتمثل فى شكل درفيل وهلب مضفورين ببعضهما بعضًا، الأمر الذى ألهم إرازموس بكتابة تعليقه الشهير على القول المأثور "فى التأنى السلامة وفى العجلة الندامة" *Festina lente*. فلقد صرح إرازموس بإعجاب قائلاً: "ألدوس الذى اتخذ التريث شعارًا له كسب الكثير من الذهب مثلما اكتسب شهرة كبيرة، ويستحقهما استحقاقًا كاملاً(١١). فإذا كان الدرفيل الرشيق الحركة يرمز للوسائل المتسارعة لإعادة الإنتاج فى الطباعة، فإن الهلب يدل على تريث العالِم. ويبدو الأمر كما لو كان ألدوس تعمد بشخصه أن يفند مقولة أن الطباعة وسيلة عجولة (وبالتالى منحطة) من وسائل نقل النصوص من حالة لأخرى.

فى الواقع تتميز الطباعة بميزة على المخطوطات لا سبيل إلى إنكارها: إذا صحح المرء التجارب الطباعية فى مرحلة مبكرة بدرجة كافية، يمكنه أن يعيد جمع الحروف، بينما أمام ناسخ المخطوطات خيارات أقل فيما يتعلق بجرة القلم التى تنطبع على الصفحة بصورة لا يمكن محوها. بمعنى آخر، على الرغم من أن تجميع الحروف يمكن أن يكون فى البداية أقل درجة من عمل الناسخ، فإن الحروف القابلة للتحريك والنقل وفرت فرصة لتحقيق مستوى من التصحيح لا يمكن الوصول إليه فى أفضل منسخ للمخطوطات وإلى حد ما يمكن أن تمتد روح القابلية لبلوغ الكمال إلى الطبعات المعادة؛ ومن هنا لم يكتف ألدوس بمساهمته فى أكبر مشروع تحقيقى فى تلك الفترة، فطبع فى عام ١٥٠٨ كتاب الأقوال المأثورة *Adagia* الذى وطّد شهرة إرازموس، بل نقّح أيضًا كتابه هو شخصيًا فى النحو اللاتينى الذى طبعه فى عام ١٤٩٣ عدة مرات فى ١٥٠١ و١٥٠٨ و١٥١٤.

ولكن مستقبل ذلك العمل الهادف كان عبر جبال الألب؛ فلقد خطط جييوم فيشيه Guillaume Fichet ويوهان هيلان Johann Heylin لأن تعمل أول مطبعة باريسية فى مكتبة السوربون فى عام ١٤٧٠، فى وقت كان بألمانيا وإيطاليا أكثر من

ثلاثين مطبعة بالغة ذروة نموها. ولكن كان يوس باد (أسنسيوس Ascensius) هو الذى استورد فكرة المطبعى العلامة printer-scholar إلى باريس بعدما عمل ما يقرب من سبع سنوات كمصحح لدى المطبعيين فى ليون، التى كانت بوابة فرنسا التى تدخل منها المستحدثات الإيطالية. وكتب باد عددًا من التعليقات وطبع ٧٢٠ كتابًا بداية من عام ١٥٠٣ حتى وفاته فى عام ١٥٣٥. فى أثناء السنوات الأربع الأولى من عمله هذا عين بيتوس رينانوس Beatus Rhenanus مصححًا، وتضافر ذلك مع خبرته الشخصية الواسعة ليلعب دورًا كبيرًا فى تأسيس السمعة الطيبة للطباعة[١٢]، وعمل جاهدًا على انتشار كتابات إرازموس فى فرنسا، إلا أنه بعد عام ١٥٢٦ انحاز للكلية اللاهوتية الباريسية ونويل بيدا Noël Béda فى انشقاقهم عن إرازموس وچاك لفيفر ديتابل.

كان كل من ألدوس وباد عالمين قبل أن يصيرا مطبعيين، إلا أن أوراق الاعتماد هذه لم تكن شائعة عند زملائهم؛ فلقد عرّف بيتر شوفر Peter Schoeffer فى مينز Mainz ويوهان منتلن Johann Mentelin فى ستراسبورج وأنطون كوبرجر Anton Koberger فى نورمبرج Nuremberg وكرستوفر فروشاور Christopher Froschauer الزيورخى وإرهارت راتولت Erhard Ratdolt فى أوكسبيرك Augsburg وألرش زيل Ulrich Zell من كولون أنفسهم بأنهم حرفيون لا رجال أعمال، ويجسد وليم كاكستون William Caxton (١٤٢٢ - ١٤٩١) الذى كان على شاكلتهم تفرد مسار إنجلترا عبر ثقافة الطباعة المبكرة، فلقد كان كاكستون تاجرًا محترفًا وعالمًا هاويًا ملهمًا تعلم أساسيات الطباعة من يوهان فلدنر Johann Veldener فى كولون Cologne وتابع النشر فى إنجلترا فى وقت لم تكن اللغات المحلية قد أثبتت ذاتها إثباتًا كاملاً فى الطباعة وينسب (ربما ٧٥% من مجمل ما طبعه) ليس لها نظير عند أى مطبعى أوروبى آخر. فما زالت رومانس موت آرثر *Morte d'Arthur* التى طبعها نموذجًا للعرف اللغوى الإنجليزى والتحقيق

المستتير[١٣]. بعد أن أصبحت شركة ستيشنرز Company of Stationers شركة مساهمة فى عام ١٥٥٧ (مما يعنى أن الإنجليز كانوا المطبعيين الوحيدين فى أوروبا الذين كانت لهم شبه نقابة) انحصرت الطباعة فى إنجلترا فى لندن ومطابع جامعتى أوكسفورد وكمبريدج. فبدأت مطبعتا تلك الجامعتين كمشروعين متواضعين على يد الوافدين الألمان (عامى ١٤٧٨ و١٥١٩ على الترتيب) ما لبثا أن فشلا إلى أن قامت المدارس بإحياء الفكرة بعد عدة عقود من الزمن. وعلى الرغم من أن المطبعيين الإنجليز تخلفوا عما كان فى باقى دول أوروبا بجيل أو أكثر، وعلى الرغم من أنهم كانوا عاجزين عن أن يطبعوا حتى ولو طبعة واحدة من أعمال أصحاب الحركة الإنسانية العظام، إلا أنهم ثابروا على طبع أدب من أكثر الآداب القومية تدفقًا بالحياة.

يمثل يوهان فروبن Johann Froben فى بازل Basle منهجًا آخر متميزًا عن منهج كاكستون أو باد أو ألدوس. فغياب سعة الاطلاع سواء أكان مهنيًا أم غير ذلك لم ينتقص الكثير من جودة طبعات فروبن الذى طبع ما يزيد عن خمسمائة كتاب بداية من عام ١٤٩١ حتى وفاته فى عام ١٥٢٧. فبحلول عام ١٥١٧ أصبح فروبن الناشر المفضل لدى إرازموس، الأمر الذى أفزع ألدوس وباد. واعتمد فروبن، مثل ألدوس، على شريك ليدير الجانب التجارى من العمليات (وكان ذلك الشريك يوهان بترى Johann Petri فى البداية، ثم كان فولفجانج لاخنر Wolfgang Lachner)؛ لكنه بخلاف نظيره البندقى ألدوس، كان أكثر اهتمامًا بالجوانب الفنية من الطباعة وكان أكثر حنكة فيها[١٤]. كان فروبن على دراية قليلة باللغة اللاتينية وكان يجهل اللغة اليونانية تمامًا، لذلك اعتمد فى تصحيح التجارب الطباعية وفى المشورة النصية على المهارات الفائقة لبيتوس ريـنانوس وكونراد بليكان Konrad Pellikan ومنح إرازموس حرية التصرف فى التجارب الطباعية لطبعته الرائدة لأعمال جيروم Jerome عام ١٥١٦. يكشف شاهد عيان أن فروبن لم يكن يهتم

بتصحيح التجارب الطباعية إلى حد كبير[١٥]، لذلك فإن مقولة إن شهرة فروبن بالدقة كانت مساوية لشهرة ألدوس وباد، إن لم تكن أكبر منها، يجب أن تثير الشك فى مركزية واستمرارية أهمية العالم الناشر بالنسبة لمشروع الإنسانيين.

كان ألدوس وباد وفروبن فى الأربعين من عمرهم أو أكبر سنًا من ذلك على وجه التقريب مع مطلع القرن؛ وعلى الرغم من أن بعض ثوابت تجارة الكتاب ستستمر فى القرن الجديد، فإن خبرتهم لم تساو إلا أقل القليل من خبرة الجيل الأحدث من الناشرين. فبموت باد، أصبحت الكتب المطبوعة ملمحًا أساسيًا من ملامح حياة معظم المتعلمين، ولم يعد الناشرون فى حاجة لأن يواجهوا الشك فى إمكانات الطباعة نفسها، فلقد أثبت عمل ألدوس وفروبن أن الأعمال المطبوعة يمكن أن تكون أنيقة ودقيقة. وتحول الجدل الآن إلى استخدامات الطباعة؛ وليس من قبيل المصادفة أن آخر أعظم الناشرين العلماء فى عصر النهضة وهم عائلة إستيين the Estiennes ورطوا فى النزاعات الدينية لدرجة أنهم اضطروا للهروب من باريس لجنيف.

كان روبير إستيين Robert Estienne (١٥٠٣ - ١٥٥٩) مصنف معاجم وعالم ذائع الصيت فى الكتاب المقدس، كما كان وريثًا لمطابع باد عن طريق المصاهرة ووريثًا لشهرة هنرى الأول إستيين Henri I Estienne الفائقة كناشر، وناصر المعايير عالية الجودة لدرجة أن طبعاته ظلت مراجع معيارية لعدة قرون، وأدخل عدة تجديدات مثل ترقيم أبيات الشعر الذى ما زال معمولاً به حتى الآن؛ وفى طبعته من العهد الجديد باللغة اليونانية عام ١٥٥٠ حقق ما لا يقل عن خمسة عشر مخطوطًا، مما يدل على مدى تطور جودة الأعمال المطبوعة فى المائة سنة منذ الطبعة التى طبعها جوتنبيرج Gutenberg من الكتاب المقدس ذات الاثنين والأربعين سطرًا[١٦]. واصل هنرى الثانى إستيين (١٥٣١- ١٥٩٨) Henri II Estienne العمل المعجمى الرائد، الذى بدأه والده فى مكنز اللغة اللاتينية *Thesaurus linguae*

latinae فى عام ١٥٣١ والقواميس اللاتينية الفرنسية والفرنسية اللاتينية فى ١٥٣٨ و١٥٣٩ - ١٥٤٠، هذا بالإضافة إلى المعجم الذى وضعه هو شخصيًا بعنوان مكنز اللغة اليونانية *Thesaurus linguae graecae* ١٥٧٢-١٥٧٣) الذى وضع العائلة على حد الإفلاس تقريبًا[١٧]. استفادت القواميس من إعادة الطبع أكثر من أية كتب مطبوعة أخرى؛ كان روبير إستيين قد وسع قاموسه الفرنسى اللاتينى فى عام ١٥٤٩، وتلا ذلك التنقيح الذى قام به تيودور تييرى Théodore Thierry فى عام ١٥٤٩ ثم التنقيح الذى قام به چان نيكو Jean Nicot فى عام ١٥٧٣ ومرة أخرى فى عام ١٦٠٦. وفى غضون ذلك، بلغ فن تحقيق النصوص وعلمه - كما طوره بوليتسيانو وبيير فيتّورى Pier Vettori ومارسه ناشرون مثل ألدوس وباد - أكبر تحقق له عند چوزيف سكاليجر[١٨] Joseph Scaliger فى فرنسا، إلا أنه كان هناك نموذج جديد من النشر قد بدأ يتطور فى هولندا، مما صرف تجارة الكتاب عن الاهتمامات النصية لأصحاب الحركة الإنسانية.

تفسر الطرائق الجديدة فى التنظيم والشركات التضامنية المبتكرة ضخامة حجم إنتاج كرستوف بلانتان Christophe Plantin فى أنتويرب Antwerp وليدن؛ حيث نشر ما يزيد عن ٢٠٠٠ عنوان بداية من عام ١٥٥٥ حتى وفاته فى عام ١٥٨٩. وكان بلانتان رائد استخدام الحفر على الألواح النحاسية؛ كى يحصل على أعلى جودة فى الرسومات التوضيحية فى وقت كان معظم الناشرين ما زالوا يعتمدون على المحفورات الخشبية المطبوعة[١٩]. وعلى الرغم من أن قائمة مطبوعات بلانتان ما زالت تفخر باحتوائها على طبعات معتبرة لأصحاب الحركة الإنسانية (يمولها احتكار دينى مربح فى إسبانيا) فإن عائلة الزفير Elzevier فى ليدن تخصصت تخصصًا كاملاً فى طباعة طبعات الجيب[٢٠]. وكان ألدوس رائد ذلك الشكل الطباعى منذ ما يزيد عن قرن من الزمان، لكن الطموحات الفقهية اللغوية غابت الآن؛ وبينما سعى ألدوس جاهدًا لأن يرفع الطباعة إلى مستوى الاحترام اللائق بالعلماء، استغل

بونافنتيرا Bonaventura (١٥٨٣-١٦٥٢) وأبراهام الأول Abraham I (١٥٩٢-١٦٥٢) الثقة الجديدة التى منحت للطباعة فى طباعة كتب لمن يلمون بمبادئ القراءة والكتابة بالكاد.

على الرغم من أن الوسيلة الجديدة للطباعة لم تحدث القدر الأكبر من تأثيرها الملموس على علم التفسير بل على تحقيق النصوص، فإن تحقيق النصوص لعب دورًا مركزيًا فى عالم الأدب بعصر النهضة. فى البداية، كان أثر الطباعة أثرًا سلبيًا مما زاد الاهتمام بتحقيق النصوص نتيجة للجودة المشكوك فيها للطبعات التى وزعت بأعداد متزايدة دومًا. لكن الميل إلى التقنين الذى أدخلته الطباعة بالإضافة إلى ما صاحبها من مراحل متعددة للتصحيح جعل أفضل العلماء يحققون حلم أصحاب الحركة الإنسانية باستعادة الكتابة الجيدة *bonae literae*.

الهوامش

1- Philippe Renouard, Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Badius Ascensius, 3 vols. (1908; New York: B. Franklin, 1967), vol. I, pp. 42-7; vol. II, pp. 239-40; see also Imprimeurs et libraires parisiens du XVIe siècle, vol. II, (Paris: Service des travaux historiques de la ville de Paris, 1969), pp. 20 and 268. Guillaume Budé, De philologia; de studio litterarum: Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Paris 1532, ed. A. Buck (Stuttgart and Bad Cannstatt: F. Frommann, 1964). On Budé, and this treatise in particular, see Marie-Madeleine de la Garanderie, Christianisme et lettres profanes: essai sur l'humanisme français (1515-1535) et sur la penseè de Guillaume Budé (Paris: Champion, 1995), pp. 311-44.

2- Recherches de la France, ed. M.-M. Fragonard and F. Roudaut et al., 3 vols. (Paris: Champion, 1996), vol. II, p. 969.

3- Elizabeth Eisenstein, The printing press as an agent of change (Cambridge: Cambridge University Press, 1979); Lucien Febvre and Henri-Jean Martin, L'apparition du livre (1958; reprint Paris: Albin Michel, 1971). A more recent sampling of views can be found in the Histoire de l'édition française: le livre conquérant, du moyen âge au milieu du XVIIe siècle, ed. R. Chartlier and H.-J. Martin (Paris : Promodis, 1982).

4- Ramus: method, and the decay of dialogue (1958; Cambridge MA: Harvard University Press, 1983), pp.75-91.

5- Marc-Antoine Muret, Commentaires au premier livre des "Amours" de Ronsard (Geneva: Droz, 1985), and Rémy Belleau, Commentaire au second livre des "Amours" de Ronsard (Geneva: Droz, 1986).

6- Philippe Renouard, Imprimeurs et libraires parisiens du XVIe siècle: fascicule Brumen, ed. E. Queval and G. Guilleminot (Paris: Bibliothèque Nationale, 1984), p.34.

7- Author's translation. Jean de Gaufreteau, Chronique bordeloise, ed. J. Delpit, 2 vols.(Bordeaux: G. Gounouilhou, 1876-8), vol. I, p. 209, quoted by Louis Desgraves, Dictionnaire des imprimeurs, libraires et relieurs de Bordeaux et de la Gironde (XVe-XVIIIe) (Baden-Baden: V. Koerner, 1995), pp. 203-4. See Glyn P. Norton, The ideology and language of translation in Renaissance France and their humanist antecedents (Geneva: Droz, 1984), pp.140-2.

8- Martin Lowry, The world of Aldus Manutius: business and scholarship in Renaissance Venice (Oxford: Blackwell, 1979), pp.82-6.

9- The correspondence of Erasmus, trans. R. A. B. Mynors and D. F. S. Thomson, ed. W. K. Ferguson, The collected works of Erasmus, vols. I-XI (Toronto: University of Toronto Press, 1974-), vol. II, 1975, p. 136; see also his Adagia, 1520 edition, sig. a2r, 1523 edition, sig. 2x6v. Rudolf Hirsch quotes early printers and Erasmus's criticism of rivals who poorly corrected their editions, Printing, selling and reading, 1450-1550 (Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1967), pp. 45-8.

10- Lowry, The world of Aldus, pp.224-56.

11- Adages, trans. and annotated by R. A. B. Mynors, in The collected works of Erasmus (Toronto: University of Toronto Press, 1991), vol. XXXIII, Part II. i. I, 15.

12- Renouard, Bibliographie des impressions, vol. I, p.55, Imprimeurs et libraires parisiens, vol. II, p.14. John F. D'Amico, Theory and practice in Renaissance textual criticism: Beatus Rhenanus, between conjecture and history (Berkeley: University of California Press, 1988), pp. 45-7.

13- N. F. Blake, Caxton and his world (New York: London House and Maxwell, 1969), pp.101-24.

14- Josef Benzing, Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet, 2nd edn (Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1982), p. 32; Karl Brandler, 'Johannes Frobenius: "Ein Fürst des Buchdrucker" des 16. Jahrhunderts in Basel', Fuldaer Geschichtsblätter 36(1960), 135-48.

15- Johan Gerritsen, 'Printing at Froben's: an eye-witness account', Studies in bibliography 44 (1991), 149-50.

16- See Elizabeth Armstrong, Robert Estienne, royal printer: an historical study of the elder Stephanus, 2nd edn (Appleford, England: Courtenay studies in Reformation theology, 1986).

17- See Fred Schreiber, The Estiennes: an annotated catalogue of 300 highlights of their various presses (New York: E. K. Schreiber, 1982); Henri Estienne, Cahiers V.-L. Saulnier, 5 (Paris : École normale supérieure de jeunes filles, 1988).

18- See Anthony Grafton, Joseph Scaliger: a study in the history of classical scholarship (Oxford: Clarendon Press, 1983).

19- See Leon Voët, The golden compasses: a history and evaluation of the printing and publishing activities of the Officina Plantiniana at Antwerp, 2 vols. (Amsterdam: Van Gendt, 1969).

20- See David W. Davies, The world of the Elseviers, 1580-1712 (1908; reprint The Hague, Nijhoff, 1954).

أصوات مخالفة

ترجمة: جمال الجزيرى

(٤٠)

الجدل الشيشرونى

چون مونفسانى

كان الجدل الشيشرونى فى عصر النهضة ينصب فى الأساس حول اللغة اللاتينية؛ لأن المؤلفين الذين يستخدمون اللغة اللاتينية فقط هم الوحيدون القادرون على محاكاة شيشرون بالمعنى الدقيق للكلمة، وذلك هو السبب فى أنه حتى على الرغم من أن الشيشرونيين ونقادهم اختلفوا حول الأسلوب، فإن نقطة الخلاف الجوهرية التى فرّقت بين الجانبين لم تكن قضية الأسلوب، بل قضية اللغة. وكما لاحظ هوارس (فن الشعر، ٧١-٧٢) وأقر بذلك منظرو عصر النهضة بوجه عام، تتغير اللغة على الدوام، والاستعمال الشائع usus هو الذى يحدد المعيار اللغوى norma loquendi. لكن اللغة اللاتينية فى عصر النهضة كانت لغة ميتة، فلم يعد هناك مجتمع يستعملها لغة له، وكانت تدرس فى المدارس من الكتب فقط. ولذلك نجد أن المناظرات التى تمت فى عصر النهضة حول الشيشرونية Ciceronianism كانت تتضمن قضية ما الذى يكوّن الاستعمال الشائع على وجه الدقة للغة ميتة.

يمكن أن يقول شخص ما إن اللغة اللاتينية لم تكن ميتة فعلا؛ لأنها ظلت قيد الاستعمال طوال العصور الوسطى. ولكن اللغة اللاتينية فى العصور الوسطى كانت تختلف اختلافًا كبيرًا عن اللغة اللاتينية الكلاسية، وبالتالى لم تكن أكثر موتًا أو حياة من اللغة اللاتينية الكلاسية الجديدة التى كان يستعملها أصحاب الحركة الإنسانية

humanists؛ فهى أيضًا كانت لغة بدون مجتمع يتحدث بها، وكانت تدرس من الكتب، وفى منأى عن التطور الذى مرت به اللغات المحلية الحية(١).

أدرك بترارك، وهو أول الإنسانيين العظماء، الفرق بين اللاتينية فى عصره واللاتينية فى العصور القديمة؛ لكن أفكاره عن تاريخ اللغة اللاتينية مبهمة؛ فلقد قدَّس شيشرون لدرجة أنه اعتبره التجسيد الأمثل للفصاحة اللاتينية الكلاسية. ولكن لغته اللاتينية كانت ما زالت تنوء بتعبيرات العصور الوسطى وكانت تشبه لغة سينكا Seneca أكثر من شبهها بلغة شيشرون Cicero، علاوة على أنه لم يميز بين المحاكاة الأسلوبية والمحاكاة اللغوية تمييزًا واضحًا، ورفض قصر المحاكاة على شيشرون، وشجع على منهج انتقائى فى محاكاة الكتَّاب الكلاسيين.

و لكن مع بداية القرن الخامس عشر، صار لدى الإنسانيين منظور مختلف، فانتقدوا لاتينية بترارك Petrarch باعتبارها لا تجمع كل صفات اللاتينية الكلاسية، والأهم من ذلك أنهم كانوا شيشرونيين بوجه عام. وسواء أ كانوا قد حققوا أهدافهم بالفعل أم لا، فإنهم سعوا لأن ينسجوا لغتهم اللاتينية على منوال لغة شيشرون واستخلصوا نتائج مقدمتين منطقتين بتراركيتين أساسيتين: أولا، كانت اللاتينية الكلاسية لاتينية حقيقية؛ ثانيًا كان شيشرون يمثل قمة النثر اللاتينى الكلاسى. فإذا كانت اللاتينية الكلاسية ارتقت قمة عالية على يد شيشرون، فمن الحمق أن يقلد من يحيون الفصاحة الكلاسية أحد غير أفضل المؤلفين الكلاسيين، أو أن يحاكوا الكتَّاب الكلاسيين دون تمييز.

فى كتابه الكلام اللاتينى والأساليب اللغوية فى اللاتينية De sermone Latino et modis Latine loquendi (كتب ح ١٥٠٧ ونشر لأول مرة عام ١٥١٤) عبر أدريان كاستيلّيسى Adriano Castellesi الموظف فى هيئة إدارة الكنيسة الكاثوليكية بروما، تعبيرًا دقيقًا عن هذا الفهم التطورى للغة اللاتينية، فقسم اللاتينية الكلاسية إلى

أربعة أطوار، كان الطور الثالث منها طور الزمن الكامل tempus perfectum أى عصر شيشرون، بينما كانت الأطوار الثلاثة الأخرى "غير كاملة" بشكل أو بآخر. كان كاستيلّيسى يستهدف الأبوليوسيين فى الأساس، أى المعجبين بالكاتب أبوليوس Apuleius، الذى عاش فى القرن الثانى وكان أسلوبه ملئ بالكلمات المهجورة والتركيبات المصطنعة. لكن مبدأ كاستيلّيسى الكامن كان أكثر عمقًا، وهو إنقاص كل الانتقائية اللغوية بما فيها انتقائية أشهر منتق فى الجيل السابق، ألا وهو أنجيلو بوليتسيانو[٢] Angelo Poliziano.

فى حوالى عام ١٤٨٨ بدأ بوليتسيانو فى خطاب إلى الإنسانى الشاب باولو كورتيسى Paolo Cortesi الجدل فى عصر النهضة بأن هاجم الشيشرونيين واصفًا إياهم بأنهم عبيد من أشباه القردة apish slaves، وقال بأنه ما دامت اللاتينية لغة ميتة، فلا يوجد استعمال شائع يقيده، وبالتالى فهو حر فى أن يستعمل أية كلمة أو عبارة يجدها عند الكتَّاب الكلاسيين، فكان يرى أنه لم تكن هناك فترة محددة فى العصور القديمة يمكن أن توصف بأنها معيارية ولكن كاستيلّيسى أظهر أنه إذا عرّفنا اللاتينية الصحيحة على أنها اللاتينية الكلاسية، فإن الانتقاء يولد لاتينية غير صحيحة لأنه لا يتسق مع أية فترة من فترات اللاتينية الكلاسية وسيحدث الشىء نفسه إذا كتبنا لغة إنجليزية تجمع بين خواص الكتَّاب؛ بداية من تشوسر حتى همنجواى، وبالتالي إذا كان عصر شيشرون العصر الكلاسى للاتينية بلا منازع، فلابد أن تتسق اللاتينية الكلاسية الجديدة مع لاتينية شيشرون.

ولكن حجة بوليتسيانو الأساسية ضد الشيشرونية لم تعتمد على الانتقائية، بل على فردية الكاتب؛ فلا يستطيع الكاتب أن يقلد شيشرون تقليدًا أعمى كما يقول بوليتسيانو؛ لأن مهمته ككاتب تتمثل فى أن يعبر عن ذاته: ليس مثل شيشرون، بل أعبر عن نفسى non sum Cicero; me exprimo. وعبر جانفرانسيسكو بيكو ديلا ميراندولا Gianfrancesco Pico della Mirandola عن فكرة مشابهة فى مراسلة بينه

وبين بيترو بمبو Pietro Bembo فى عام ١٥١٢ حول قضية المحاكاة، وقال بيكو بأن كلا منا عنده فكرة فردية فطرية خاصة عن الجمال، ولابد أن يتسق أسلوبنا مع هذه الفكرة.

ولكن كما قال باولو كورتيسى فى رده على بوليتسيانو، إنه لشىء جيد حميد أن نتحدث عن الأسلوب الفردى، لكن بالنسبة للاتينية القديمة، نحن فى موضوع الحجاج فى دولة أجنبية؛ فاللاتينية الكلاسية منطقة غريبة بالنسبة لنا، ولابد أن نصطحب مرشدًا فى عالم غريب علينا.

نجد أوضح تعبير عن هذا الاتجاه فى كتاب عن المحاكاة Della imitazione لجيليو كاميلّو دلمينيو Giulio Camillo Delminio، الذى كتبه حوالى عام ١٥٥٣ ردًا على كتاب إيرازموس Erasmus الشيشرونى[٣] Ciceronianus ولا تغيب عن بالنا أهمية أن دلمينيو كتب كتابه باللغة الإيطالية، كما سنرى. بما أن اللاتينية لم تعد مستعملة مثل الفرنسية، ولكنها مطوية فى بطون الكتب، وبما أن الشكل المكتوب لعصرها الكامل perfetto secolo متاح فى هذه الكتب، يتساءل دلمينيو، أى حق له كأجنبى، فى أن يخلط لغة العصر الكامل بلغة العصور الأخرى واللغات الأخرى، وأن يضع حكمة اللغوى محل حكم شيشرون، ألن يسخر منى الفرنسيون، أنا الأجنبى، إذا قررت أن أبدأ كلمات فرنسية جديدة؟

إن إشارة دلمينيو إلى الفرنسية المنطوقة يثير آخر قضية كبرى تؤثر على تفكير الشيشرونيين، أى الارتباط بين اللاتينية الكلاسية المكتوبة والمنطوقة. بدأ الإنسانيون يواجهون هذه القضية فى وقت مبكر فى القرن الخامس عشر[٤]. أنكر لوناردو برونى Leonardo Bruni أن المتعلمين يتحدثون اللاتينية، والعامة يتحدثون اللغة المحلية. ويبدو أن لورنتسو فالا Lorenzo Valla اتفق معه، حتى على الرغم من أنه أصر إصرارًا غريبًا على أن اللهجة الإيطالية فى روما فى عصره كانت لاتينية

أيضًـا. ولكـن الإنسـانيين الآخـرين رفضـوا نظريـة الثنائيـة اللغويـة bilingualism الكلاسية، وقالوا بأن كـلا من المتعلمين وغير المتعلمين يتحدثون اللغة اللاتينية، ولا يوجد اختلاف إلا فى درجة لياقة كلامهم وتعقده. وكانوا على صواب.

لم يكوّن أى طرف من طرفى هذه المناظرة كتلة متسقة فى موقفهم من اللغة المحلية. ولكن من بين الذين أصروا على الأحادية اللغوية الكلاسية، قدم فرانسسكو فيللفو Francesco Filelfo الشيشرونى سببًا تاريخيًا مهمًا للكتابة باللغة المحلية من آن لآخر[٥]. وقال إنه يستعمل اللغة المحلية فى الموضوعات الدنيا والمألوفة. فبالنسبة لهذه الموضوعات، لا يمكنه أن يتحدث أو يكتب لاتينية عامية قديمة صادقة؛ لذلك استعمل اللغة التوسكانية Tuscan بدلا منها. كانت نظرة فيللفو التاريخية صحيحة. فنحن لا نعرف الكلام العادى لمن كانوا يتحدثون باللاتينية، فلم تصل إلينا اللغة العامية الفجة التى كان يستخدمها عامة الناس، ولا اللغة العامية المهذبة التى كانت تستعملها الصفوة. إن لاتينية مسرحيات بلوتس Plautus وتيرنس Terence لغة أدبية، ولا تعتبر صورة من صور الكلام اللاتينى العادى[٦]. تتبع بيترو بمبو، المنظّر الشيشرونى اللامع فى بداية القرن السادس عشر، تضمينات منطق فيللفو. فمن جهة، أنمى لغة أدبية – ولعب بالفعل دورًا كبيرًا فى تقنينها؛ ومن الجهة الأخرى، تحاشى التحدث باللاتينية. ومسايرة لتلك الممارسة، ذهب فى بداية كتابه "نثر اللغة المحلية Prose della volgar lingua" (المنشور فى عام ١٥٢٥) إلى أنه كما أن الرومان كانوا يستعملون لغتين – اللغة اللاتينية الأصلية واللغة اليونانية التى كانوا يتعلمونها فى المدارس– لذلك فإن الإيطاليين عندهم لغتان: الإيطالية ؛ وهى "ملائمة وطبيعية ومحلية"، واللغة اللاتينية ؛ وهى "أجنبية وغير طبيعية" ومستمدة من بطون الكتب وتستعمل فى حالات استثنائية فقط؛ علاوة على أنه من المستحيل استعادة الشكل الكلاسى العامى للغة اللاتينية.

اختلف الكثير من الإنسانيين مع بمبو فيما يتعلق باللغة الإيطالية كلغة أدبية، لدرجة أن بعضهم حاول أن يتحدث اللاتينية الشيشرونية، أى كما كان شيشرون سيستعملها. لكن يبدو أن معظم الشيشرونيين سلموا بفكرة بمبو وهى أن الإيطالية كانت اللغة العامية الوحيدة القابلة للبقاء المتاحة للإيطاليين. عندما ندد إيرازموس بالشيشرونيين الإيطاليين لنفورهم من التحدث باللاتينية، أقر خصمه اللدود، إتيين دوليه Étienne Dolet، بهذه الواقعة[٧]. لاحظ معاصرون آخرون أيضًا قلة كلام الشيشرونيين باللاتينية العامية. وأثر هجر الشيشرونيين للاتينية العامية على الإنسانيين الإيطاليين ككل. فى كتيب عن اللاتينية العامية كتب فى عام ١٥١٧، اشتكى الإنسانى الألمانى بتروس موسيلانوس Petrus Mosellanus من الكلام البائس sermo immundus الذى انحط إليه الإيطاليون عندما أجبروا على التحدث باللاتينية العامية. وفى النصف الثانى من القرن السادس عشر فى روما، عندما هجر مارك أنطوان موريه Marc- Antoine Muret الشيشرونية، أدان الأثر المدمر للشيشرونية على اللاتينية المنطوقة فى إيطاليا. فى المقابل، كتب إيرازموس كتابه اللغة العامية Colloquia فى البداية لتسهيل المحادثة باللاتينية، التى أعتقد أنها من الممكن أن تكون كلاسية بصورة صحيحة. وكتب الإنسانيون كتيبات فى المحادثة باللاتينية طوال القرن السادس عشر، ولكن لم يكن أى منهم شيشرونيًا إيطاليًا. كانت للشيشرونية آثارها على نظرة المرء للغة المحلية، ولكن على عكس الاعتقاد الشائع، كانت الشيشرونية تعنى، للعديد من الشيشرونيين، استعمال اللغة المحلية لغة معتادة فى الكلام وكذلك لغة أدبية.

موقف بيترو بمبو ذو أهمية خاصة هنا؛ فلقد سعى لتسويغ استعمال الإيطالية لغة أدبية ولتأسيس الكلاسيات المكتوبة بالتوسكانية فى القرن الرابع عشر على أنها معيار هذه اللغة. وتناول علاقة الإيطالية باللاتينية على أنها مناظرة للعلاقة الكلاسية للاتينية باليونانية، أى أن اليونانية كانت اللغة الأم الدنيا واللاتينية اللغة الأجنبية العليا

التى يتم تعلمها فى المدارس. لذلك يقول بمبو بأنه كما رفع اللاتين لغتهم الأدبية إلى لغة أدبية شاملة، على الإيطاليين أن يفعلوا الشىء نفسه. وتمخض هذا البرنامج عن استبدال الإيطالية باللاتينية كلغة علمية وأدبية معيارية للإيطاليين. وأدى تقدم اللغات المحلية فى النهاية إلى أفول نجم اللاتينية كلغة ثقافية وأدبية. ولكن فى أوائل القرن السادس عشر، كانت اللاتينية ما زالت تحتفظ بمكانتها المتميزة؛ لذلك كان بمبو متسقًا تمامًا فى نظريته الأدبية واللغوية عندما حاجّ بالتقليد الشيشرونى باللغة اللاتينية؛ ففى نظره كان شيشرون وفرجيلVirgil يمثلان المعيار الأدبى نفسه فى اللاتينية، الذى كان يمثله بترارك وبوكاسيو Boccaccio فى الإيطالية.

كتب الشيشرونيون – بداية من بمبو ودلمينيو فى النصف الأول من القرن السادس عشر، مرورًا بباولو مانوتسيو Paolo Manuzio فى منتصف القرن حتى باولو بينى Paolo Beni فى أوائل القرن السابع عشر – باللغة الإيطالية على نطاق واسع. وصار بينى، مثل بمبو، منخرطًا فى جدل كبير خاص باللغة الإيطالية الأدبية. ولم يكن الشيشرونيون بوجه عام دينصورات لغوية أو متحذلقين سخفاء، فلقد كانوا يمثلون الطليعة على وجه من الوجوه.

عندما نشر إيرازموس كتابه الشيشرونى فى عام ١٥٢٨، لم يكن يعرف شيئًا عن كتاب بمبو نثر اللغة المحلية أو عن خطابه عن المحاكاة الشيشرونية الذى أرسله فى عام ١٥١٢ إلى جانفرانسسكو بيكو ديلا ميراندولا. ومع ذلك، ظلت محاورة إيرازموس الرد القاطع على بمبو والشيشرونيين حتى آخر عصر النهضة. كانت لاتينية إيرازموس لاشيشرونية على نحو مميز. وشرح إيرازموس نظريته اللغوية فى كتابه عن الثراء المزدوج De duplici copia: بما أن اللاتينية لم يعد لها مجتمع يتحدث بها، فإن معيارها هو الآثار المكتوبة للمثقفين المحدثين والكتّاب الكلاسيين الذين يفضلونهم(٨). لم يحدد إيرازموس من هم أولئك المثقفين المحدثين، ولكنه لم

يدرج الإسكولائيين scholastics فى العصور الوسطى ضمنهم، على الرغم من أنهم يندرجون، من الوجهة النظرية، فى زمرتهم.

واجه إيرازموس الشيشرونيين لأول مرة فى زيارته لإيطاليا فى الفترة من ١٥٠٦ -١٥٠٩. وسخر منهم فى طبعته للقيدس جيروم St Jerome عام ١٥١٦. ولكن لم يتصاعد الموقف إلا فى عشرينيات القرن السادس عشر، عندما بدأ يتلقى أخبارًا من إيطاليا وإسبانيا أن الشيشرونيين ينتقدون لاتينيته. والأسوأ من ذلك، أنهم فضلوا عليه مواطنه الشاب المتوفى حديثًا، وهو الشيشرونى كرستوف لونجيل Christophe Longueil. مع أوائل عام ١٥٢٦، كان إيرازموس يشكومن ظهور طائفة شريرة فى إيطاليا، وهى طائفة الشيشرونيين الذين كانوا يسببون شرًا كبيرًا فى إيطاليا يضارع شر اللوثريين Lutherans فى ألمانيا، وأكد أن الشيشرونيين ناقلو الوثنية. وكتب أيضًا قائلا إن كرستوف لونجيل لم يحسن صنعًا بسبب شيشرونيته[٩]. وفى كتابه الشيشرونى، صور لونجيل تصويرًا ساخرًا على أنه نوزوبونس Nosoponus، المتحذلق المهووس، الذى يعالجه بولفورس Bulephorus، قناع إيرازموس فى المحاورة، من مرض الشيشرونية. ووصف الشيشرونيين جميعهم بأنهم مفسدون للمسيحية يحاولون أن يضفوا عليها الطابع الوثنى، بالإضافة إلى أنهم، كمقلدين لشيشرون، لم يكونوا مقلدين أعمياء على نحو غبى فحسب، بل ويرتكبون مغالطات تاريخية على نحو مجنون لأنهم يحاولون أن يعبروا – بلغة روما الوثنية فى القرن الأول قبل الميلاد – عن الظروف المادية والروحية المختلفة تمامًا لأوروبا المسيحية فى القرن السادس عشر. وقام إيرازموس بعرض رائع للأدب اللاتينى بهدف إبراز أنه لم يكن هناك شخص شيشرونى إلا شيشرون نفسه، وفى هذا العرض أبدى بعض الملاحظات الساخرة الأخرى على أنداده، وأخبث هذه الملاحظات هى الإحطاط من قدر لاتينية جيووم بوديه Guillaume Budé بأن وضعها على قدم المساواة مع لاتينية الناشر الباريسى يوس باد Josse Bade.

كان كتاب الشيشرونى عملا جدليًا مبهرًا يدل على المهارة والحذق؛ ولكن حتى عندما يكون على صواب، فإنه كان لا شأن له بالموضوع فى أحيان كثيرة؛ فعلى سبيل المثال، صحيح أن شيشرون فقط هو الذى يمكن أن يكون شيشرون ولكن هدف الشيشرونيين لم يتمثل فى أن يعيدوا تشكيل أنفسهم فى شخص آخر، بل استيعاب لغة شيشرون وأسلوبه للتعبير عن أنفسهم بأفضل طريقة ممكنة فى لغة ليست لغتهم.

والأهم من ذلك أن حجج إيرازموس الأساسية الثلاث فشلت، فاثنتان منها مجرد تمويهات باطلة تمامًا؛ فالحذلقة التى يزعم أنها منعت الشيشرونيين من كتابة أكثر من سطور قليلة كل ليلة لم تكن صحيحة. كتب الشيشرونيون قدرًا كبيرًا وبالقوة والإقبال على العمل نفسهما. ولا يقل خطأ عن ذلك اتهامهم بالوثنية. وصار إيرازموس مصابًا بالخيلاء المرضى تمامًا فيما يتعلق بذلك، فحتى فى خطاب كتبه قبل أن يتوفى بشهر واحد، كان ما زال يشكو بسخرية مرة من أن الشيشرونية من أعمال الشيطان؛ ولكن هذا الاتهام كان باطلا، فكل الشيشرونيين المعروفين كانوا مؤمنين مسيحيين، بمن فيهم الشعراء والدارسين الذين ينتمون للأكاديمية الرومانية التى يزعم أنها وثنية. عندما يتعلق الأمر بالوثنية التى يتحدث عنها إرازموس، لابد علينا أن نتبين فروق الإحساس الأدبى؛ علاوة على أن خطبة الجمعة الحزينة وثنية المذاق paganizing التى يذكر إيرازموس أنه سمعها ذات مرة تلقى فى روما أمام البابا كانت فى الواقع حالة نادرة جدًا، هذا إن كانت قد حدثت بالفعل(١٠). وحجة إيرازموس الثالثة – وهى أن اللغة اللاتينية للشيشرونيين تنتهك اللياقة التاريخية – حجة صحيحة؛ إلا أنها تنطبق أيضًا على لاتينية إيرازموس نفسه؛ فاللاتينية الكلاسية كلها كانت مغالطة تاريخية فى عصر النهضة. علاوة على أن إتيين دوليه يوضح فى رده أن خطب لونجيل الرومانية المليئة بإشارات إلى أشياء لم تعد موجودة مثل: الشيوخ المجتمعين patres conscripti ومجلس الشيوخ senatus والأصوات الانتخابية للقبائل الرومانية tribuum suffragia إلخ – هى ما كان جمهور لونجيل يتوقعه

بالضبط[١١]. فكما يقول دوليه، كان ذلك هو الاستعمال اللغوى الشائع usus loquendi، أى أعراف مثل هذه الخطب فى روما فى عصر النهضة. إذا تحدث المرء عن الأمور المسيحية أمام الجهلاء، لن تكون اللغة اللاتينية مناسبة مطلقًا؛ أما إذا كان المرء يتحدث أمام المتعلمين، فسوف يفهمون ويقدرون اللغة الشيشرونية التى يستعملها المتحدث بسهولة. وكان من الممكن أن يقول دوليه إن ذلك هو الاستعمال الشائع للمثقفين الذى أقر به إيرازموس نفسه فى كتاب الثراء المزدوج.

أثار كتاب الشيشرونى ل إيرازموس قدرًا كبيرًا من الحفائظ والمعارضة دون قصد، وذلك أمر يبعدنا عن حدود المناقشة الحالية. لكن هناك نقطتين يجدر بنا أن نشير إليهما. أولا، على الرغم من أن الشيشرونية كان لها معارضوها فى القرن السادس عشر، وأشهرهم بيتر راموس Peter Ramus، فإن هناك دليلا كبيرًا على أن الشيشرونية استمرت طوال عصر النهضة. فعدد الطبعات والشروح والملخصات والمعاجم الخاصة والاستشهادات فى كتيبات والوصفات فى المناهج الدراسية والأطروحات عن المحاكاة وكل ما هو شيشرونى يدل على أن شيشرون، وبدرجة أقل الشيشرونية، هيمنا على التعليم اللاتينى والبلاغى[١٢]. ثانيًا، لم تكن المعركة حول الشيشرونية فى عصر النهضة معركة بين أولئك الذين يرغبون فى الحفاظ على اللاتينية كمصطلح حى ضد أولئك الذين يرغبون فى تحنيط اللاتينية على حالتها الكلاسية. فكلا الجانبين كانوا رجعيين مستكلسين classicizing؛ فلقد دار الصراع حول ما الذى يكوّن اللاتينية الكلاسية الصحيحة، وكان الشيشرونيون فى عصر النهضة متقاربين إلى درجة كبيرة فى المزاج والمعتقدات وحتى فى الأسلوب (قارن، على سبيل المثال، بين چورچ التريبزوندى George of Trebizond وباولو كورتيسى وبيترو بمبو وماريو نيتسوليو Mario Nizolio) وكان خصومهم متغايرين أيضًا، ولكنهم كانوا بوجه عام أكثر استجابة للمصطلحات الجديدة المطلوبة للحفاظ على قابلية اللاتينية للتطبيق على المجتمع المعاصر.

ومنذ عصر النهضة، انتصر أعداء الشيشرونية على اللاتينيين المحدثين. ومن الجهة الأخرى، اختفت اللاتينية فعلا كوسلية لخطاب المتعلمين، ولم يكن الشيشرونيون السبب فى هذا التغير، إلا أن بعضهم، مثل بيترو بمبو، استشرفوا التغير واحتفوا به.

الهوامش

1- See J. Ijsewijn, 'Le Latin des humanistes français: évolution et étude comparative', in L'humanisme français au début de la Renaissance (Paris: Vrin, 1973), p. 340

2- See G. W. Pigman, III, 'Versions of imitation in the Renaissance', Renaissance quarterly 33 (1980), p.6.

3- See G. W. Pigman, III, 'Imitation and the Renaissance sense of the past: the reception of Erasmus' Ciceronianus', Journal of Medieval and Renaissance studies 9 (1979), pp. 169 -71

4- See A. Mazzocco, Linguistic theories in Dante and the humanists (Leiden: Brill, 1993)

5- F. Tateo, 'Francesco Fileflo tra latino e volgare', in Francesco Fileflo nel quinto centenario della morte (Padua: Antenore 1986), pp.64-5

6- L. R. Palmer, The Latin language (London: Faber & Faber, 1954), pp.80-94

7- Étienne Dolet, L'Erasmianus sive Ciceronianus d'Étienne Dolet (1521), ed. E. V. Tella (Geneva: Droz, 1974), pp. 94-5.

8- De duplici copia verborum commentarii duo, ed. B. I. Knott, in Erasmus, Opera omnia, vol. I.6 (Amsterdam: North Holland Pub. Co., 1988), p.42, lines 321-6.

9- Erasmus, Opus epistolarum, ed. P.S. Allen et al., 12 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1906-58), vol. V, pp.514-21; vol. VI, pp.143-6, 356, 395

10- J. W. O'Malley, Praise and blame in Renaissance Rome: rhetoric, doctrine, and reform in the sacred orators of the papal court, c.1450-1521 (Durham, NC: Duke University Press, 1979)

11- Dolet, L'Erasmianus, pp. 27-34,177-81.

12- For instance, see Index Aureliensis: catalogus librorum sedecimo saeculo impressorum (Baden-Baden: V. Koerner, 1989), vol. I.8, pp.11-333

[illegible]

(٤١)

إعادة تنظيم الموسوعة

فيفز وراموس عن أرسطو والإسكولائيين

مارتن إلسكى

فى كتابه الأيديولوچيا واليوتوبيا Ideology and utopia (١٩٣٦) ينظر عالم الاجتماع كارل مانهايم Karl Mannheim إلى انهيار كنيسة العصور الوسطى على أنه الظرف التاريخى لظهور طبقة مهنية جديدة، وهى طبقة المثقفين، التى ساعدت على ظهور الهياكل السياسية لباكورة أوروبا الحديثة. وهذه الطبقة، التى كان چوان لوى فيفز Juan Luis Vives وبيتر راموس Peter Ramus من أكثر أفرادها تأثيرًا، اكتنفها إلى حد كبير مفكرون أصبحوا يعرفون بإنسانيى عصر النهضة Renaissance humanists وكان تأثيرهم الثقافى الأساسى يتمثل فى استبدال الفنون الأدبية التى تهمين عليها البلاغة بالفنون المنطقية ذات التوجهات الفلسفية لإسكولائية أواخر العصور الوسطى. ولعب كل من فيفز وراموس دورًا كبيرًا فى هذا التحول. وإذا استخدمنا عبارة بيتر شارات Peter Sharratt يمكننا أن نقول إن هدفهما كان إعادة تنظيم موسوعة الفنون[١]. وعلى الرغم من إعجابهما المتوانى بأرسطو فى العديد من الأمور، فإن كليهما اعتبر نفسه منخرطًا فى إصلاح ثقافى طليعى ذى أبعاد كبيرة تعتمد إلى حد ما على الهجوم على أرسطو؛ أى على سلطة المؤسسة الأكاديمية والثقافية فى أواخر العصور الوسطى – فاهمين أرسطو بالطريقة التى أسسه بها

المفكرون الإسكولائيون. وحدث نزاع الأفكار هذا داخل مؤسسات أكاديمية؛ وكان الرهان على التأثير الثقافى على التشكلات الاجتماعية والسياسية الظاهرة حديثًا.

تلقى چوان لوى ڤيڤز تعليمه الأول فى هذه المؤسسة الاسكولائية؛ وعندما تعرض للمواقف الإنسانية، ثار بشدة على هيمنة المنطق على اللغة، الأمر الذى يُعد مؤشرًا مبكرًا على أن تدريس اللغة ونظرية اللغة سيصيران مركز الجاذبية لأفكاره، وظهر أول هجوم كامل له على الاسكولائية scholasticism فى عام ١٥١٩ عندما كتب كتابه ضد الجدليين الزائفين In Pseudodialecticos فى شكل خطاب، محاولا أن يقنع صديقًا له بأن يتبنى المواقف الإنسانية(٢).

ويذهب ڤيڤز فى هذا العمل إلى أن اللغة الفلسفية الاسكولائية مصطنعة تمامًا وليس لها أدنى فائدة، اللهم إلا فى المجادلة المنطقية؛ فهى ليست حديثًا sermo ولا يتحدثها أى أحد، وبالتالى فليس لها وجود حقيقى. وهى – بصفتها لغة واصفة metalanguage تطمع لأن تصل إلى مرتبة اللغة العالمية العقلانية verbum universalis et rationalis – تقوض أساس اللغة فى التاريخ والكلام الفعلى. وكان هدف ڤيڤز اللغوى يتمثل فى إحياء اللاتينية لغة للكلام، أى لغة طبيعية؛ ومن هنا قال إن الاستعمال consuetudo هو المعيار الوحيد لكل اللغات، وكان يقصد بالاستعمال الأعراف التى تأسست تاريخيًا فى أفعال الاتصال، وهذه الأعراف لايمكن تعلمها من القواعد الاستدلالية المصممة لتركيب عبارات تحتمل الصدق أو الكذب – أى جمل خبرية – فى لغة محايدة ثقافيًا مناسبة للفلسفة، بل فى مفردات وتراكيب نحوية للكتّاب العظام، وهذه هى المعايير التى حاول الاسكولائيون محوها من جملهم الخبرية.

وڤيڤز، مثل العديد من الإنسانيين من جيله، أدلى بتصريحاته عن اللغة بصفته معلمًا، وبذلك ساهم تعبيره عن مفهوم فقه لغوى أساسى فى التحول الكامل

لتعليم اللغة وفى تأسيس مؤسسة تعليمية جديدة – وهى المدارس الثانوية البريطانية التى كانت تهتم بتعليم اللغتين اليونانية واللاتينية قديمًا grammar school – أى باختصار، ساهم فى إعادة توجيه منهج الدراسة ratio studii نحو قراءة الكتاب بدلا من تركيب الجمل الخبرية. وربما كانت الفكرة القائلة بأن اللغة الحقيقية تقوم على أعراف الكلام، كما يستعمل فى المجتمع المدنى هى الفكرة الأساسية وراء اقتراح ڤيڤز تغيير مجرى الدراسات بأكمله فى كتابه عن نظام التعليم De tradendis disciplinis (١٥٣١). يتمثل أهم ملمح هيكلى من ملامح هذا المنهج الدراسى المنقح فى المكانة المتميزة للنحو والبلاغة فى القسمين الأدنى والأعلى من المنهج الدراسى على الترتيب؛ وبالتالى تم رفض امتياز المنطق على فنون اللغة رسميًا.

يتمثل الهدف الأخلاقى من منهج ڤيڤز الدراسى القائم على اللغة فى تدريس الحصافة prudentia، أو معرفة ضروريات الحياة، فى مقابل الفلسفة بالمعنى الاسكولائى الفنى. وعلى الرغم من أن ڤيڤز يستقى بعض الأفكار الأرسطية عن الحقيقة، فإنه يحمّل أرسطو مسئولية النزاعات الاسكولائية حول موضوعات ذات تعقيد لا طائل من ورائه. ويوسع انتقاداته لأرسطو فى كتابه عن أسباب فساد الفنون De causis corruptarum artium (١٥٣١) وكتابه فى الحكم على أعمال أرسطو De Aristotelis operibus censura (١٥٣٨)، ويصف حتى تلك الأعمال الأرسطية الأقرب إلى اهتماماته الخاصة بأنها ظلامية ومجردة وتأملية، وبالتالى عديمة النفع فى عالم الأمور الإنسانية.

يتمثل رده الفلسفى على هذه الظلامية فى منهج دراسى يقوم على الحقيقة المحتملة، فى مقابل اليقين الذى يزعمه المنطق الاسكولائى. والهدف النهائى لهذا المشروع الدراسى هو الاستخدام النفسى والاجتماعى المقنع للغة، وذلك بعد تعلم اللغة الصحيحة من خلال محاكاة الكتّاب القدامى. تحول ڤيڤز إلى المنطق غير الرسمى

للتعليمية الإنسانية من أجل قواعد الحجة المقنعة التى تقوم على الحقيقة المحتملة؛ والبلاغة بدورها تعلم كيفية إنتاج أثر مرغوب من خلال تنسيق مكان التعبير وزمانه مع الموضوع محل النظر ومع شخصية الجمهور، وكلها اعتبارات معطلة فى المنطق الاسكولائى، ولكن يتم اختزالها فى "الحصافة". وكون أن العديد من هذه الأفكار يمكن إيجادها فى أعمال أرسطو عن البلاغة والجدل والأخلاق والسياسية، يكشف كيف أن أرسطو لوحده صار مقترنًا بالفكر المجرد الذى يتم التعبير عنه بطريقة مربكة. وأهمية أرسطو كفيلسوف الفضيلة المدنية فى المدينة polis لم يدركها الإسكولائيون والإنسانيون على السواء.

إن برنامج اللغة فى كتاب عن نظام التعليم هو الأساس الفكرى لثقافة ذات اهتمامات عملية وسياسية جديدة تدعمها خطة عمل مهينة جديدة، بينما يطور منهج ڤيڤز الدراسى اهتماماته الأخلاقية والفكرية، يلبى أيضًا الحاجات العلمية لإدارة الدولة المتوسعة فى أوائل العصر الحديث بأوروبا؛ وحوّل ڤيڤز منهجه الدراسى القائم على اللغة وعرضه لـ "الحصافة" إلى أهداف مهنية مجسدة: إدارة شئون الدولة. فأولئك الذين لا يتجاوزون المهارات اللغوية للمنهج الدراسى منخفض المستوى مناسبون للوظائف الدنيا فى الإدارة العامة؛ أما من يتقنون العلوم البلاغية العليا فمناسبون لأن يحكموا الدول ويكونوا قضاة ولاهوتيين (وعاظ مقنعين، لاعارضين للماهيات الميتافيزيقية). وهكذا يضع ڤيڤز رؤيته اللاإسكولائية للغة كأداة اجتماعية إنسانية instrumentum societatis hominum موضع التطبيق بأكثر طريقة مجسدة.

إن الاسكولائية antischolasticism عند ڤيڤز تجد لها تعبيرًا آخر فى تناوله لتاريخ التعبير التام للبلاغة؛ لأنها تؤدى إلى أعلى شكل من أشكال الحصافة: القدرة على استشراف المستقبل بالاعتماد على الماضى. وهنا يحل السرد التاريخى محل القضايا المنطقية كجنس حقيقى truth-genre عند الإسكولائيين. ويظهر السرد على

أنه التشفير الشكلى للمعرفة الاحتمالية، ومن هنا أهمية التاريخ فى حكم الدولة، والتجسيد النهائى لـ "الحصافة" الإنسانية، والوسيلة الكاملة لبرنامج ڤيڤز الفكرى والمهنى فى آن. وللمفارقة، كان من الممكن أن يجد ڤيڤز نظرية سرد مماثلة فى كتاب فن الشعر Poetics لأرسطو. لكنه يحجم عن استكمال نظرية سرد قصصى؛ فلقد ظل ڤيڤز معاديًا بوجه عام للشعر والأدب الخيالى، ولا توجد هناك إلا استثناءات قليلة.

إذا كان الكتَّاب الأدبيون – أى المؤرخون والخطباء، لا الشعراء – هم مستودع السلطة الثقافية، فإن اللاتينية الكلاسية هى اللغة المثالية لهذه السلطة. وهنا أيضًا تعتبر نظرية ڤيڤز اللغوية وسيلة لاهتمام أكبر، وهو، فى هذه الحالة، البرنامج السياسى الطموح للكاثوليكية الإسبانية. كان ڤيڤز يكتب فى فجر الإصلاح الدينى وحث على أن تحل اللاتينية الإنسانية بكل ما تتضمنه محل الأرسطية الإسكولائية فى الإطار الفكرى واللغوى العام للوحدة المسيحية داخل الإمبراطورية المسيحية (وذلك شيء ساخر على ضوء يهودية ڤيڤز). على عكس إحياء القرن العشرين للبلاغة كأداة للجدل الثقافى ردًا على تآكل القيم المشتركة، تنبعث البلاغة الإنسانية عند ڤيڤز من حافز نحو مجتمع متسق يستجيب فى النهاية للسلطة الدينية[٣].

تحت تأثير الإنسانى يوهانس شتيرم Johannes Sturm فى جامعة باريس، عبّر بيير دى لا راميه Pierre de la Ramée [بيتروس راموس] عن هذه الحركة الإنسانية المتبناة حديثًا، مثل ڤيڤز، بالارتباط بالأرسطية الاسكولائية التى تلقاها فى تعليمه. كان هناك تقليد متنازع عليه يقول إن راموس دافع، دون نجاح، عن رسالة ماجستير فى الآداب لاأرسطية فى عام ١٥٣٦، ولكن ليس هناك شك فى لاأرسطية نشره عام ١٥٤٣ لثلاثة أعمال يعكس كل منها محاضراته الأكاديمية: بنية الجدل Dialecticae partitiones، والتدريب على الجدل Dialecticae institutiones، وملاحظات على

أرسطو Aristotelicae animadversiones. (بما أن تعبير راموس عن أفكاره كان يرتبط بالمحاضرات الأكاديمية الجارية، فإن هذه الأعمال وغيرها مرت بالعديد من التنقيحات التى تعتمد على ممارسته فى قاعة الدرس فى أية نقطة زمنية محددة؛ لذلك فإن النقاد حساسون لتأكيدات خاصة فى طبعات معنية للعمل نفسه). أدى نشر هذه الأعمال إلى نقد شديد على الأقل جزئيًا؛ لأنه تم تلقيها على أنها هجوم على المؤسسة الجامعية. حدد راموس هدف إصلاحه التعليمى الإنسانى وتزاوج الفلسفة والفصاحة ضد أرسطو وتأثيره. ونظر إلى نفسه على أنه يعيد تأسيس هذا التزاوج، الذى تم التخلى عنه طويلا فى العصور المظلمة الاسكولائية، بأن دعم العمل الذى بدأه رودولف أجريكولا Rudolph Agricola فى كتابه فى الابتداع الجدلى De inventione dialectica (١٤٨٠). ألقى راموس اللوم على أرسطو نفسه وأتباعه الاسكولائيين فى إفساد المعرفة، وكرر اتهامه بأن المنطق الأرسطى ليس له فائدة إلا فى الجدال الظلامى. وتبنى موقفًا جدليًا عن عمد، يتخذ لهجة استخفافية استهزائية تحقيرية إزاء أرسطو. وبالإضافة إلى نقده الفنى للمنطق الأرسطى مثل مذهبه فى القياس، اتهم راموس أرسطو بفوضى المحاميل predicates والتعقد المضنى للمقولات categories والتناول غير المنهجى لموضوعات البلاغة، وعرض تفصيلى جدًا للموضوعات المنطقية والجدلية.

لذلك تم اختزال فائدة منطق أرسطو إلى حد كبير. وأصر راموس على أن المنطق يجب أن يتم توجيهه نحو جعل المعرفة مفيدة فى شىء ما خارج الجامعة؛ أى الفضيلة المدنية وللقيام بذلك لابد من جعله أداة لتلك الفنون الأدبية مثل: التاريخ والبلاغة والخطابة على منوال شيشرون وكونتليان Quintilian (على الرغم من أن راموس، للمفارقة، يهاجم شيشرون وكونتليان عادة قائلا إنهما من أتباع أرسطو). ولتحقيق هذا الهدف استبدل راموس الجدل بالمنطق، بصورة إنسانية مميزة، ورجع إلى

عمل أجريكولا الذى كان يفضله الإنسانيون منذ أمد بعيد فى جعل الجدل أداة للفنون الأدبية. أعجب راموس، بوجه خاص، بتقسيم أجريكولا للجدل إلى الابتكار invention (تركيب البنية الكامنة الأساسية لحجة يمكن اختزالها إلى حجة عامة locus communis أو تفاهة بديهية) وحكم judgement (أو الخطوات التقدمية فى حجة ما). وبينما عرض أجريكولا لأسلوب الابتكار بالتفصيل، أخذ راموس على عاتقه مهمة تطوير فن الحكم؛ لذلك تجاوز معظم الإنسانيين بأن استنبط منهجًا خاصًا به ليحل محل المنطق الأرسطى الممقوت.

أدى جدل راموس المنقح إلى إسهامات عديدة مؤثرة وأصيلة وواسعة النطاق. ذهب وولتر أونج Walter Ong، فيما زال أشمل تناول لفكر راموس، إلى أن أعظم أهمية لجدل راموس هى تحويله للثقافة الشفاهية (أو ربما المخطوطية إذا شئنا الدقة) إلى ثقافة طباعية(٤). بالإضافة إلى أنه عند عقلنة وتبسيط المنهج الدراسى، أصر على أن كل فن لابد أن تكون له وظيفته الخاصة التى لا يجب أن يكررها أى فن آخر؛ لذلك يشعر بعض الباحثين أنه حصر الجدل فى الابتكار والحكم، والبلاغة فى الحلى اللغوية بما فيها الإلقاء elocution وتنسيق الكلمات diction والمجازات tropes والصور البلاغية figures؛ فبالنسبة لراموس كان الجدل لا البلاغة أهم فن يحل محل الميراث المنطقى الأرسطى.

ومن التجديدات الراموسية بعيدة الأثر الأخرى النابعة من إصلاحاته المعادية للاسكولائية إصراره على وحدة المعرفة. فقال بأنه مادام الكلام والعقل شىء واحد، فيجب تطبيق المنهج الجدلى على كل العلوم، وبذلك دمر التمييز بين الحقيقة الاحتمالية والحقيقة القابلة للإثبات بالبراهين، بين المنطق والجدل. يندمج الخطابان الفلسفى والبلاغي فى بعضها بعضًا، حيث إن الجدل يصير المعمار الفكرى الكامن لكل العلوم. (بالنسبة لراموس يعد الجدل بمثابة منهج لقراءة النصوص وإنتاجها فى

آن). وبهذه الطريقة قدم لنا منهجًا مبسطًا وفعالا، أى unica doctrinae instituendae methodus لتكوين حجج فى كل موضوع أو علم، بل لتكوين كلية المعرفة. وفى هذا الانتصار للتربية تقدم لنا الأعمال الأدبية، مثل أعمال شيشرون وفرجيل، كلامًا نموذجيًا.

كان استخدام إيرازموس للقصائد والخطب فى كشف الحجة الجدلية الكامنة فى كل كلام سلاحًا ذا حدين؛ فلقد طرح إمكانات لإضعاف الاهتمامات الإنسانية الجوهرية بقدر ما ساعد على تطوير هذه الاهتمامات. فالقصائد والخطب يمكنها أن توضح التقسيم الرامرسى الفعال للكلام إلى حجة مبنية جيدًا تتقدم على خطوات (الجدل) وحليها الأسلوبية والتصويرية (البلاغة)؛ إلا أن فصل الابتكار والحكم عن البلاغة أدى إلى اختزال اللغة الأدبية، خاصة اللغة الشعرية، فى تجميل لا ضرورى للحجة، بدلا من كونها وسيلة لا غنى عنها للحقيقة والبصيرة[٥]. ومن هذا المنظور، فصل راموس بين الفلسفة والفصاحة، بدلا من أن يوحد بينهما، كما يقول شارات[٦]: المستوى الرفيع من الحلية البلاغية فى الفنون الإنسانية يمكن أن يكشف فى الواقع مستواها الفكرى المتدنى. وبهذا المعنى قارب التحليل الراموسى على الإيعاز بأن الحلية البلاغية يمكن أن تضعف المنطق الكامن فى العمل الأدبى فعلا. يمكن أن تكون الحلية البلاغية للخطاب الأدبى أكبر من مجرد وسيلة فعالة لتعليم الجماهير ذات القدرات المتدنية، بمن فيهم تلاميذ المدارس. وعلى الرغم من أن راموس لقى سخرية بسبب انجذابه للفنون الأدبية الرقيقة بدلا من يقين المنطق الصارم، فإن التضمينات النهائية لإصلاحاته لاتساند مطالب الخطاب الأدبى بالضرورة. وخلاصة القول، ربما ساعد راموس على تنمية إنتاج خطابين: خطاب للمتعلمين وخطاب للعامة؛ وهذه ممارسة اتبعها بيكون فى فصله بين الحقيقة غير المحلاة للمتمرسين والحقيقة المحلاة لغير المتمرسين. ربما انغمس إصلاح

راموس للجدل فى الحركة الإنسانية فى عصره، ولكن تأكيد هذا الإصلاح على المنهج واختزاله للخطاب ككل فى حجة مركبة كامنة وجها فن القول نحو النزعة العلمية المفرطة.

يزعم أنطونى جرافتون Anthony Grafton وليزا جاردين Lisa Jardine أنه من المنظور التربوى والاجتماعى، يتمثل أعظم نجاح للجوء راموس الاسكولائى إلى منهج وحيد فى أنه جعل الفنون متاحة لطلاب ينتمون إلى مستويات فكرية عديدة(٧). والراموسية Ramism تستهدف الطلاب أنفسهم الذين وصفهم ڤيڤز بأنهم المستفيدون من القسم الأدنى من المنهج الدراسى، أى الطلاب الذين يفترض أنهم سيتولون وظائف مدنية متدنية المستوى، بدلا من أولئك الطلاب المهتمين بالدراسة المتعمقة الحقيقية أو مسئولية الحكم أو المثل العليا للحركة الإنسانية المدنية، أى أبناء طبقة التجار، على حد قول جرافتون وجاردين. (و لكن يجدر بنا أن نتذكر أن چون ملتون John Milton الراموسى كان ينتمى لهذه الطبقة). ولذلك فإنهما يتهمان راموس بالسفسطة بالمعنى السيئ للكلمة – أي الحط من المستوى الفكرى للفنون، إلى مستوى المهارات العملية التى يتم التزود بها من أجل تحسين الوضع الاجتماعى، وذلك كما يتضح حسب كل منهما، فى مهنتى مدرسين راموسيين من أواخر القرن السادس عشر، وهما كلود مينيو Claude Mignault وجابريل هارفى Gabriel Harvey.

وأيًا كانت اصلاحات راموس بعيدة المدى، لا يتم الاعتراف بأهميته إلا على مضض؛ لأنه ما زال متهمًا بالتبسيط والضحالة الفكرية. ولكن هناك محاولات لقلب العديد من هذه التقييمات السلبية لراموس وأثره على الشعر، خاصة دوره فى خلق روحانية بروتستانتية فى الجدل والشعر(٨).

وهكذا تنتمى الإصلاحات ما بعد الاسكولائية لڤيڤز وراموس لتواريخ الفلسفة والنقد الأدبى والمؤسسات الاجتماعية السياسية، ومن المحتمل أن يقوم الطلاب فى هذه المجالات بتقييم هذين المفكرين بطرائق مختلفة. إن التحدى الذى شهره ڤيڤز

وراموس فى وجه الميراث الأرسطى للعصور الوسطى فى توجههما المعرفى نحو فنون اللغة كان له أثر كبير على الأدب بالمعنى الواسع للكلمة، خاصة الأنواع النثرية مثل التاريخ والخطابة. ولكن بما أنهما كانا إما معاديين (مثل ڤيڤز) للأدب الخيالى أو لامباليين (مثل راموس) بهذا الأدب، صار الأمر متروكًا لغيرهما فى تطبيق أفكارهما على كتابة الشعر ودراسته فى بدايات العصر الحديث. وللمفارقة جعل كتاب فن الشعر لأرسطو السير فيليب سدنى Philip Sidney، على سبيل المثال، يتحول إلى بيان مفهوم بلاغى للقصص الشعرى.

الهوامش

1- Peter Sharratt, 'Recent work on Peter Ramus (1970-1986)', Rhetorica 5 (1987), p.7.

2- For Louvain as the specific context of Vives's early writing, see Lisa Jardine, Erasmus, man of letters: the construction of charisma in print (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp.14-23; Josef Ijsewijn, 'J. L. Vives in 1512-1517: a reconsideration of evidence', Humanistica Lovaniensia 26(1977), 83-100

3- For the inability of humanism to critique itself and the society from which it emerges, in contrast to Machiavelli's concept of the function of dialectic in a republican polity, see Victoria Kahn, 'Habermas, Machiavelli, and the critique of ideology', Publications of the modern language association of America 105(1990), 464-76.

4- Walter J. Ong, Ramus, method, and the decay of dialogue (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958). For the visualizing technique of the Ramist dichotomizing method, see pp.200-2

5- See Thomas O. Sloan, 'The crossing of rhetoric and poetry in the English Renaissance', in The rhetoric of Renaissance poetry from Wyatt to Milton, ed. T. O. Sloan and R. B. Waddington (Berkeley: University of California Press, 1974), pp.212-43

6- Peter Sharrat. 'Peter Ramus and the reform of the university: the divorce of philosophy and eloquence', in French Renaissance studies, 1540-70: humanism and the encyclopedia, ed. P. Sharrat (Edinburgh: Edinburgh university Press, 1976), pp.4-20.

7- Anthony Grafton and Lisa Jardine, From humanism to the humanities: education and the liberal arts in fifteenth- and sixteenth-century Europe (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986), pp.161-209

8- See Rosemond Tuve, Elizabethan and metaphysical imagery (Chicago: University of Chicago Press, 1947); Tamara A. Goeglein, 'Utterances of the Protestant soul in the Faerie Queene: the allegory of holiness and the humanist discourse of reason', Criticism 36(1994), 1-19.

(٤٢)

صعود اللغات المحلية

ريتشارد واسوه

إن شكوى روبرت بيرتون Robert Burton فى عام ١٦٢١ من أنه لم يتمكن من أن يجد أى ناشر يقبل أن ينشر كتابه الضخم المكتوب باللاتينية، تدل على تحقيق ثورة ما خلال القرن السادس عشر.[١] ونتيجة لحملة راعية ومجادلات عديدة – تطورت فى إيطاليا فى البداية، ثم انتقلت إلى فرنسا، وتم تحويل نتائجها إلى إنجلترا – تمكنت اللغات المحلية الكبرى فى أوروبا الغربية فى هذه الفترة من أن تطيح باحتكار اللاتينية لكل أشكال البحث الجاد، المكتوب أو المطبوع. ولكن قبل قرن من ذلك، عندما كان المثقفون أو الباحثون يرغبون فى مخاطبة أكبر عدد من أقرانهم، لم يكن أمامهم خيار فى اللغة [فكانت اللاتينية اللغة الوحيدة المتاحة]: مدح الحمق Moriae encomium لإيرازموس (١٥١١)، يوتوبيا Utopia (١٥١٦) لمور More، التاريخ الإنجليزى، الكتاب السادس والعشرون Anglicae historiae libri XXVI لبوليدور فيرجل Polydore Vergil (١٥٣٤). ولكن فى عام ١٦١٤ قدم السير والتر راليه Sir Walter Ralegh مشروعًا تاريخيًا أكبر لهذا الجمهور الأوسع فى صورة تاريخ العالم The history of the world. وفى العام نفسه، نشر الأستاذ الجامعى إدوارد بريروود Edward Brerewood مشروعًا لا يقل طموحًا (عن موضوع اللغات المحلية نفسه وعلاقتها باللاتينية): أبحاث عن تنوع اللغات والأديان فى العالم Enquiries touching the diversity of languages, and religions through the

world. وربما كان أكثر المشاريع طموحًا ذلك الذى ظهر من قبل فى تقدم المعرفة The advancement of learning (١٦٠٥) للسير فرانسس بيكون Sir Francis Bacon. وقد تُرجم نصا بريروود وبيكون إلى اللاتينية فيما بعد، الأمر الذى يدل على السيادة الضائعة والمكانة العالية المستمرة للغة المشتركة القديمة [اللاتينية].

التاريخ الطويل لهذه الإزاحة معروف منذ أمد بعيد(٢) وأسبابها ليست خافية عن أحد: صعود الدول الأمم nation-states والآداب القومية التى تمت تنميتها على نحو واع، وانتشار التعليم الذى ساعدت عليه الطباعة وتعهدت به البروتستانتية. إن صعود اللغات المحلية يتلاءم، بلا اتصال، مع قصة حداثتنا modernity التقدمية؛ وهو نادرًا ما يعيقنا. ولكن نوع هذه الظاهرة ومدى دلالتها يعطينا فرصة للتريث واستئناف التفكير فى موقفنا. يدعونا أكثرمن مفكر تحفيزًا حول هذا الموضوع أن ننظر إليه من منظور عالمى؛ ويقول، عند حديثة عن استخدام كل اللغات الحضارية (بما فيها اللاتينية والصينية الكلاسية والعربية والعبرية الحاخامية):

حقيقة أنه فى مرحلة حاسمة من تطوره، فكر البشرية الأكثر تقدمًا فى أجزاء متفرقة ومنفصلة من العالم تم إنجازه فى اقتصادات لغوية بعيدة عن المنزل وعن عالم الطفولة ككل، يبدو أن هذه الحقيقة تستحق اهتمامًا أكثر مما خظيت به، ذلك لأنها لم تحظ باهتمام يذكر.(٣)

ينتقل أونج إلى تحديد الملامح المشتركة للغات الثقافية "الذكورية" التى تعتبر لغات مكتسبة ثانية بعد اللغة الأم المنطوقة؛ وهى لغات يتم تعلمها عن طريق الكتابة ويحكمها "الخط"؛ وذكورية حتى النخاع(٤). دعونا نتوقف قليلا ونتصور معنى ذلك بالنسبة لشخص عاش فى أوروبا بين عامى ٥٠٠ و ١٦٠٠ تقريبًا. إذا رغبت أن تكتسب معرفة مفهومية (فى مقابل عملية) بأى شىء من أية حادثة نادرة للميلاد أو التجربة؛ إذا كان لديك حب استطلاع لمعرفة حياة الذهن أو طموح للارتقاء، الذى

توفره لك القدرة على الكتابة – فمن المحتمل أنك فتى صغير ومن المؤكد أنك يمكنك أن تشبع حب استطلاعك أو طموحك فقط من خلال تعلم لغة أخرى غير اللغة التى تتحدثها، لغة تستخدم فقط فى المؤسسات الرسمية (التعليمية والدينية والحكومية) فى مجتمعك، لا فى العالم اليومى لمعاملات المادية. وأيًا كان الموضوع الذى أثار فضولك، من علم النبات حتى نظم الشعر، فإن احتكاكك به لم يكن متاحًا إلا باللغة اللاتينية. وبالطبع لن تشكومن ذلك؛ لأن ذلك كان هو الواقع. وإذا وجدت اللاتينية فظة أو مملة، ستتسرب من المدرسة؛ وإذا لم تجدها كذلك، ستستمر وتشغل مكانك فى إحدى البيروقراطيات الثقافية؛ حيث كان كل أعضائها يفهمون تمامًا أن "الثقافة" هى ما تأتى من مكان آخر، ويتم إجراؤها ونقلها وإدارتها فى اللغة التى تعلمتها بصعوبة، اللغة التى فصلتك عن عامة الناس hoi polloi فى الشوارع وزودتك بمكانة اجتماعية ودخل أفضل عما لدى هؤلاء العامة (ربما بدرجة قليلة). وإذا صعدت إلى مستوى إدارى ما فى بيروقراطيتك، سيتم نقش كلمة باللاتينية على قبرك لإعلان هذه المكانة العليا للأجيال القادمة.

بعيدًا عن الفصام النفسى الجنسى فى هذا الموقف – تمييزه بين اللغات "الأم" والآلهة "الأب"، الانفصال النوعى بين العالم المادى والعالم "الثقافى" – نجد الهرمية الثقافية الاجتماعية الأكثر وضوحًا التى يفرضها هذا الفصام. فما يعد تعلمًا فقط ويشكل موضوعات الدراسة الجادة هو ما كان قد كتب باللغة اللاتينية (و فيما بعد باليونانية القديمة أو العبرية). وبما أن كل الحياة المعاصرة تم استبعادها بالضرورة من هذا الكيان للكتابة، فإنها لا تعد تعلمًا. ولا يهم ذلك كثيرًا لأن التاريخ الغربى ككل كان ينظر إليه على أنه اللحظة الأوغسطينية Augustinian نفسها فى الزمن: ذلك الانحدار لأسفل من البعث حتى المجىء الثانى للمسيح من السماء للأرض، وفى أثناء ذلك نجد القدماء يتم تصويرهم فى العصور الوسطى فى الفن والقصص مرتدين ملابس الأوروبيين المعاصرين وراء جبال الألب ويسكنون أماكنهم ولهم أخلاقهم

وعاداتهم. فقط عندما بدأت الأجيال الأولى من أصحاب الحركة الإنسانية فى عصر النهضة يرون الماضى مختلفًا عن الحاضر مما خلق معنى حديثًا للتاريخ، بدأ استبعاد الحاضر كموضوع للمعرفة يهم، أو حتى بدأ الشعور به. فعندما بدأ يتم النظر إلى كل شىء يمكن معرفته على أنه معاصر، لم يكن هناك استبعاد. عندما توقف كل شىء عن كونه معاصرًا، صارت الأزياء فى اللوحات قديمة، وتم استهجان المعمار القوطى، وإحلال نماذج كلاسية محله، وسخر عشاق الأسلوب الشيشرونى من اللغة اللاتينية للعصور الوسطى، وتم تبنى المنظور المكانى spatial perspective كمعادل للمنظور الزمانى الجديد لشخص ينظر الآن للوراء إلى عالم سحيق – وهكذا حدثت النهضة.

بعد حدوث النهضة فقط يمكن إدراك احتكار اللاتينية ومقاومته عن وعى. إن عملية المقاومة وباعثها يدلان على أنها شكل من أشكال الإطاحة بالاستعمار الثقافى cultural decolonization، أى هجوم على الهيمنة الأجنبية وعلى مفهوم ضمنى "للثقافة" يزعم أنه الخاصية الوحيدة للصفوة العاصمية (مكانية أو زمانية). وتم إعداد مواقع الهجوم، طوعًا أو كرهًا، على يد أولئك الذين كانوا يرغبون فى أن يكونوا هذه الصفوة نفسها: أى الإنسانيون اللاتينيون فى القرن الخامس عشر فهم الذين اكتشفوا التاريخ فى الاستعمالات المختلفة للاتينية الكلاسية ولاتينية القرون الوسطى، ونظروا للتغير اللغوى من خلال الاستعارة العضوية المتمثلة فى النمو والنضج والأفول. وجد فلافيو بيوندو Flavio Biondo مستويات مختلفة للاستعمال داخل اللاتينية الكلاسية، وقام ليوناردو برونى Leonardo Bruni وليون باتستا ألبرتى Leon Battista Alberti بتعميم الاستعارة البيولوچية؛ لتشمل اللغات كلها بصفتها خاضعة على وجه الإمكان لدورة طبيعية من النمو والتحلل[٥]، كما كان لألبرتى الفضل فى كتابة (قبل عام ١٤٧٢) أول كتاب نحو معروف لأية لغة حديثة[٦]. لقد صار وضع نحو للغات المحلية تكتيكًا أساسيًا فى الحملات التى شنت فى القرن التالى، من أجل

إبراز أن اللغات المنطوقة الحالية لم تكن فى حالة فوضى لا يمكن تنظيمها كما كان يُظن منذ فترة طويلة، يمكن وضع قواعد لها مثل القواعد اللاتينية واليونانية. وكانت هذه استراتيجية استيعاب اللغات المحلية فى مبادئ الوصف الموروثة من العالم الكلاسى؛ وستتطور فى القرن السادس عشر إلى استراتيجية أكثر عدوانية تنافس اللغات القديمة: من إظهار أن اللغات المحلية يمكنها أن تقوم بكل ما تقوم به اللغة اللاتينية إلى إظهار أن هذه اللغات يمكنها أن تقوم بما هو أكثر أو أفضل [٧].

ولكن الفكرة التى جعلت مثل هذه الاستراتيجيات ممكنة تتمثل فى فكرة مجتمع المتكلمين speech community، التى تولدت من إدراك الإنسانيين اللاتينيين أن اللغة منتج اجتماعى تاريخى "لا تسقط قواعده من السماء" بل هى استدلالات من الاستعمال المشترك فى أية فترة زمنية[٨]. وهذه الفكرة المستمدة من كونتليان تطورت بصورة أكثر جذرية ووضوحًا فى عمل لوزانزو فالا Lorenzo Valla، وكانت أساس تفسيره الوصفى المؤثر على نطاق واسع للاتينية الكلاسية فى كتابه رشاقة اللغة اللاتينية Elegantiae أو تفسيره لفلسفته الجديدة القائمة على اللغة فى كتابه مناقشات جدلية Dialecticae disputationes. وعلى الرغم من أن فالا نفسه اعتبر اللاتينية أسمى من اللغات المحلية بصورة فطرية لا نزاع فيها[٩]، فإن الأهمية الدلالية والمعرفية التى أضفاها هو وإنسانيون آخرون على الاستعمال اللغوى لا يمكن قصرها على اللغة التى كان معظم الناس يسمعونها من على منابر الوعظ ومنصات الخطابة؛ فلقد طورت صفوة القرن الخامس عشر طريقة جديدة للنظر إلى كل اللغات التى ستقوض فى القرن التالى التميز التى حظيت به اللغة اللاتينية[١٠].

تم هذا التقويض فى إيطاليا أولا عبر سلسلة من المحاورات المنشورة (١٥٢٥-١٥٧٠) تتمثل أهميتها الأساسية فى أنها أضفت الطابع الشرعى على اللغات المحلية وأشكال الحياة المعاصرة، التى جسدتها على أنها موضوعات معرفة جديرة بالاهتمام الجاد[١١]. وبذلك أعادت هذه المحاورات تعريف "الثقافة" على أنها شىء يمكن أن

يمتلكه كل المتحدثين، شيء يشمل الجميع من ناحية المبدأ، رغم أنه ما زال مقصورًا على بعضهم عمليًا؛ لأن اللغات المحلية محل النظر هى تلك اللغات التى كانت بالفعل تمتلك قدرًا لا بأس به من الأدب المكتوب، وكان يتم تشجيعها على زيادة هذا الأدب المكتوب باطراد. وعلى كل، كان التحرر الثقافى للغرب الحديث من هيمنة اللاتينية فى طور البداية. وإحدى هذه البدايات ميزت تمييزًا تصنيفيًا بين اللغات "الحية" واللغات "الميتة"، وهو تمييز قام به بيترو بمبو لأول مرة مدافعًا عن تنمية أدبية لشكل من أشكال اللغة الإيطالية (التوسكانية Tuscan شبه المهجورة) تتمثل قيمتها فى التواصل الحاضر: "لابد أن يقول المرء إن من يكتب باللاتينية الآن يكتب للأموات، لا للأحياء"(١٢). وبالطبع كان دانتى سيوافق على ذلك؛ وكان هذا هو السبب فى أنه دافع عن استعماله للغة المحلية لشرح قصائده المكتوبة باللغة المحلية لمعاصريه(١٣). كتب دانتى أيضًا مبحثًا يدافع عن تعميم المصطلح الأدبى وتقنينه فى كل أنحاء إيطاليا(١٤)؛ ولكنه كتبه باللغة اللاتينية، وظل مجهولا فعلا لما يزيد عن قرنين من الزمان، حتى عام ١٥٢٩، عندما كرر جوفانى جورجيو تريسينو Giovanni Giorgio Trissino حجته فى محاورته المسماة سيد القصر Il castellano. فحتى هذه الفترة، بعد أن أعاد الإنسانيون تقييم أهمية مجتمع المتكلمين، لم يكن هناك سياق يمكن فيه للغات المنطوقة بصورة طبيعية أن تؤخذ مأخذ الجد.

حتى الآن، كانت أكثر المجادلات إتقانًا وتوازنًا واتساعًا فى حملة تحرير اللغات المحلية هى محاورة اللغة Dialogo delle lingue (١٥٤٢) لسبيرون سبيرونى Sperone Speroni. ويوضح المتحاورون المتنازعون هنا الاهتمامات العديدة باللغة ووظائفها المتنازع عليها فى وصف الحياة المعاصرة الفعلية على أنها "ثقافة": الدراسة الكلاسية والفنون الرفيعة المكتوبة باللغات المحلية بالتأكيد، ولكن أيضًا العلم التجريبى والمجتمع الحضرى. دارت النزاعات حول قبول الاستعمالات اللغوية للماضى كقيد على الممارسة المعاصرة، حول عدم فعالية الوصول إلى المعرفة العلمية إذا تم

حصرها فى اللغات القديمة، حول إمكانية ترجمة مثل هذه المعرفة، حول القدرة التعبيرية للغات المحلية فى مقابل اللغات القديمة، حول ما إذا كانت كل اللغات متساوية أو غير متساوية فى القيمة وما إذا كانت مختلفة أو متطابقة فى الوظيفة. وحددت هذه النزاعات خطة العمل للصراع بين القدماء والمحدثين، الذى سيستمر حتى القرن الثامن عشر(١٥). علاوة على أن سبيرونى يقدم هذه المتناقضات بطريقة تبين عقم كونها متناقضات، بطريقة توضح أنه ليس لأى طرف من أطراف الصراع الحق فى احتكار الحقيقة، طريقة تحتفى بتعدد وظائف اللغة فى ضوء تصور موسع اكتسب الصبغة التاريخية لتوه فيما يعد "ثقافة".

من هذه الوظائف التى ستجعل اللغات المحلية المنطوقة أسمى من اللاتينية فى نظر الجدليين اللاحقين وظيفة القدرة العاطفية والدقة المعرفية، اللتين يمكننا من خلالهما التعبير عن أفكارنا باللغة التى نتعلمها "عن طريق الفم" della bocca (على حد قول أحد رجال حاشية الملك عند سبيرونى)، فى مقابل اللغة التى نتعلمها فى المدرسة. يتم التأكيد على هذه النقطة كثيرًا فى مجموعة الاقتباسات (الحرفية فى العادة) من سبيرونى التى تؤطر للحجة عند يواخيم دي بيليه Joachim du Bellay فى كتابه دفاع عن اللغة الفرنسية وتوضيح لها Deffence et illustration de la langue françoyse (١٥٤٩)، وهو كتاب ابتدأ حركة اكتساح اللغة الفرنسية لفرنسا كلها(١٦). كان برنامج حركة البلياد [الثريا] Pléiade (وهو الذى يتبناه رجل الحاشية عند سبيرونى) يتمثل فى الدفاع عن اللغة المنطوقة للعامة بصفتها لغة محلية مكتوبة أدبية، وهو برنامج تم الدفاع عنه وممارسته فى إنجلترا فى عهد درايدن Dryden وكونجريف Congreve. وبدلا من أن يستبعد هذا البرنامج محاكاة الكلاسيات، كان موجودًا معها، بل طبقها بطريقة مخططة لضمان آنية التواصل مع الجمهور المعاصر. ولكن من المحتمل أن البعد الأكثر جاذبية (نتيجة لقلة دراسته) للشرعية الجديدة للثقافة المحلية هو البعد السياسي.

تقاسم الإنسانيون ككل حسًا واضحًا بأن تطور لغة ما لم يكن عضويًا في حد ذاته، بل كان مرتبطًا بطريقة عضوية (ومثالية) بقوة المجتمع الذى يتحدث هذه اللغة في العالم. بالاعتماد على ليفي Livy إلى حد كبير، صور هؤلاء الإنسانيون عظمة وفضيلة الإمبراطورية الرومانية على أنها وصلت إلى ذروتها في العصر الذهبي لأدبها، في قمة جمهوريتها، وهذه الرؤية ألهمت بروني وألبرتي بالتطلع إلى ازدهار سياسي/ أدبي مماثل بالنسبة للجمهورية الفلورنسية. ولكن في القرن التالي تعرضت هذه الرؤية لامتحان جسيم نتيجة للحروب الأهلية والاحتلال الأجنبي للعديد من الدول المدن city-states العظيمة، وبالتالي أوحت بأن الانحطاط والغزو أبطلا مثل هذا الإنجاز. وزعم سبيروني، بشخصيته المتحفظة للغاية، أن الإيطاليين يستحقون فوضى اللهجات التي لا سبيل لتحسينها والتي يتحدثون بها. ولكن فرنسا لم تتعرض للغزو، بل كانت تتوسع باستمرار، وكان لابد من أن تقترن هيمنتها المتزايدة التوسع بإنتاج دءوب لأدب مكتوب باللغة التي يتحدثها الفرنسيون بصورة طبيعية للغاية. وصارت اللغة التي يتحدثها المرء استعارة مدوية في توسيع چاك بيليتييه Jacques Peletier الحماسي لما استعاره دى بيليه من سبيروني. حث بيليتييه الشاعر على الكتابة عن تجربته (لا أن يعيد إنتاج ما قرأه في الكتب)، وهدد قائلا: "إذا لم يفعل ذلك.. لن نقول عنه إلا أنه يتكلم بلسان قوم آخرين عن ظهر قلب وبمديونية". وكان بيليتييه قد أدان من قبل إعادة إنتاج الموضوعات والأساليب الكلاسية في فرنسا، ورآها عبودية مختارة: "نحن نخضع لغتنا للعبودية أنفسنا؛ نظهر أنفسنا أجانب في بلدنا. أى أمة من الأمم نحن؟ ونحن نتكلم بلغة غيرنا على الدوام"(١٧).

ما يتم تقديمه هنا على أنه نوع من أنواع التحرير يتوقف بالضبط على اكتشاف الإنسانيين أن اللغة شكل من أشكال الحياة، وأنها تشكل عالمًا كما تشكل خبرتنا به، وأن لها نفس مدى الثقافة نفسها واتساعها. هناك تنويعات مختلفة لرغبة بيليتييه في التحرر من هيمنة القدماء في المجادلات الأخرى. في كتابه Il Cesano

(١٥٥٥)، يهاجم كلوديو تولومى Claudio Tolomei الزعم القديم بأن كل اللغات المحلية ما هى إلا "إفسادات" للاتينية، ويقول إنه لا يمكن لأية لغة أن توجد فى حالة "نقية"، فكل اللغات خاضعة للتأثر والتغير وبالتالى تتساوى فى قيمتها. ويزعم بنديتّو فارشى Benedetto Varchi فى كتابه L'Hercolano (١٥٧٠) أن القيمة الأدبية لأدبه المكتوب باللغة المحلية أسمى فى الواقع من قيمة الأدب المكتوب باللاتينية وأدبية (وستزداد هذه الصفة فى الكلاسية الجديدة للقرن السابع عشر). ولكن المبدأ القائل بأن اللغة ثقافة لا يعترف بمثل هذه الحدود الطبقية، وتم تطبيقه أحيانًا لإضفاء الصبغة الشرعية على كلام غير المتعلمين. وما تتكره أكثر هذه التطبيقات جذرية فى اختراعها لعلم لغة وصفى هو الفكرة الفرضية للصحة النحوية. يقول شارل دى بوفيل Charles de Bovelles فى كتابه كتاب تنوع اللغات المحلية Liber de differentia vulgarium linguarum إنه لا توجد أخطاء فى أية لغة أولى، وإن اللغات المحلية لا يمكن التحكم فيها، ويسخر من جهود معاصريه فى إخضاع هذه اللغات المحلية للقواعد، مستشهدًا بتنوعات محلية لا حصر لها فى الكلام. لخص جوزيف ويب Joseph Webbe لمواطنيه قدرًا كبيرًا من المناظرات والبحوث فى باقى أوروبا عن هذا الموضوع بداية من ڤالا حتى مونتانى Montaigne، وأنكر الإنكار نفسه: "كل ما هو قيد الاستعمال، لا يعد غير ملائم أو خطأ لغويًا"[١٨].

بالطبع خلق مونتانى فى لغته المحلية نوعًا أدبيًا جديدًا بموضوع جديد وكان هاويًا للثقافة التى وجدها فى الكلام المحلى، وغالبًا ما كان يعارضها بالادعاءات والقيود الأكثر ثقافة. ولم يتجنب أية تعبيرات "تستخدم فى شوارع فرنسا؛ ومن يحاربون الاستعمال اللغوى بالنحو يسفهون أنفسهم"، ويضرب أمثلة على الكفاءة اللغوية بأولئك الأبرياء الذين لا يعرفون شيئًا عن النحو أو البلاغة، "خادم أو بائعة سمك من بيتى بون(Petit Pont) "الذى" سيخلب أذنك، إذا شئت، ولن يتعثر فى قواعد لغته تعثرًا يزيد على تعثر أفضل أديب فى فرنسا"[١٩]. يقبل مونتانى اللغات المحلية ويؤكدها فى

حيويتها المتغيرة دومًا، معتبرًا حتى قدر لغته الخاصة متوقفًا على مزايا مستخدميها وقوة مجتمع المتحدثين الذين ينتمون إليه: "على الكتابات الجيدة والمفيدة أن تثبتها لهم، وسيقترن مصير مصداقيتها بمصير دولتنا"(٢٠).

أنْ يتعلم المرء أن يتكلم بلغته يعنى أن يقيّم الكلام على أنه موضوع معرفة وأنه تجسيد لثقافة جديرة بالامتلاك. ويعنى ذلك إعلان أن مواد الحياة اليومية وعمليتها "ثقافية" تمامًا مثل الآثار الطللية واللغات الميتة للعالم القديم، كما يعنى الإطاحة بالهيمنة المستدخلة internalized للمجتمع الأجنبى وكذلك تحرير الذهن. وهكذا بدأت أوروبا الغربية فى تحرير نفسها من استعمار العصور القديمة خلال القرن السادس عشر فى اللحظة نفسها، التى بدأ فيها استعمار باقى العالم. وهذه المفارقة التاريخية تتجلى فى الحملة المماثلة التى يشنها الآن بعض الكتَّاب الأفارقة لإضفاء الشرعية على لغاتهم المحلية وتحريرها من سطوة اللغة الإنجليزية، من أكثر هؤلاء الكتَّاب دأبًا وفصاحة الكاتب نجوجى وا ثيونجو Ngugi wa Thiong'o، الذى توقف عن كتابة رواياته باللغة الإنجليزية فى عام ١٩٧٧؛ ليبدأ كتابة القصص والشعر والمسرحيات بلغته الأم، وهى لغة جيكيويو Gikuyu، وبصفته جدليًّا، يصر نجوجى على أن الأدب الأفريقى الحقيقى يجب أن يكتب باللغات الأفريقية، للسبب نفسه الذى دافع به الإيطاليون والإنجليز والفرنسيون حتى القرن السادس عشر عن لغاتهم وساهموا فى إثرائها. ويهدف نجوجى إلى التغلب على وضع "الاغتراب" الاستعمارى" الذى يعرفه على أنه: "توحد إيجابى (أو سلبى) بما هو خارجى تمامًا عن بيئة المرء. ويبدأ بفصل متعمد للغة التصور والتفكير والتعليم الرسمى والتطوير الذهنى عن لغة المعاملات اليومية فى المنزل وفى المجتمع..."(٢١). وما يصفه نجوجي بأنه أثر الإمبريالية الحديثة هو ميراث القدماء أى وضع الثقافة الغربية نفسها فى أثناء الألفية الثانية بين انهيار الإمبراطورية القديمة وتشكيل الإمبراطورية الجديدة الكوكبية.

تم الإعلاء من أقدار الدول المدن الأوروبية من خلال التصديق الرسمى الواعى على اللغات والآداب المحلية وتنميتها، كما اقترح مونتانى وكما يعرف مؤلف أول نحو مطبوع للغة المحلية الحديثة (لم ينشر كتاب ألبرتى حتى هذا القرن). أهدى أنطونيو دى نبريجا Antonio de Nebrija كتابه إلى إيزابيلا Isabella ملكة إسبانيا فى عام ١٤٩٢، وشرح لها فائدة المشروع؛ حيث إن جلالتها أخضعت العديد من "المدن والأمم البربرية ذات اللغات الغريبة"، سيسهل نحوه فهم هذه المدن والأمم لـ 'لغتنا" والقوانين التى يفرضها القاهر على المقهور؛ مثلما فعل نحو اللاتينية للاتينيين(٢٢). وهكذا كان الأمر. لم تحرر أوروبا الغربية نفسها ثقافيًا من روما القديمة إلا لكى تحاكيها؛ ونازعت النموذج فقط بأن صارت هى النموذج، بأن فرضت على الآخرين الاغتراب الثقافى الذى عرفته لفترة طويلة.

الهوامش

1- The anatomy of melancholy, ed. F. Dell and P. Jordan-Smith (New York: Farrar and Rinehart, 1927), pp. 23-4.

2- The standard accounts are: Bruno Migliorini, Storia della lingua italiano, 3rd edn (Florence; Sansoni, 1961); Ferdinand Brunot, Histoire de la langue française, vol. II (Paris; Amand Colin 1906); Richard Foster Jones, The triumph of the English language (Stanford: Stanford University Press, 1953).

3- Walter J. Ong, Interfaces of the word: studies in the evolution of consciousness and culture (Ithaca: Cornell University Press, 1977), p.28.

4- See also his penetrating analysis of 'Latin language study as a Renaissance puberty rite', in Rhetoric, romance, and technology (Ithaca: Cornell University Press, 1971), pp. 113 –41.

5- See Cecil Grayson, A Renaissance controversy: Latin or Italian? (Oxford: Clarendon Press, 1960); Riccardo Fubini, 'La coscienza del Latino negli umanisti', Studi medievali, series 3,2 (1961), 505-50; Hans Wilhelm Klein, Latein und Volgare in Italien (Munich: M. Hueber, 1957).

6- La prima grammatica della lingua volgare, ed. Grayson (Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1964). Grayson's attribution of authorhip is confirmed, and the whole field surveyed by W. Keith Percival, 'Grammatical tradition and the rise of the vernaculars', Current trends in linguistics 13(1975), 231-75.

7- These strategies and metaphors are analysed in some detail by Richard Waswo, Language and meaning in the Renaissance (Princeton: Princeton University Press, 1987), ch.4.

8- Lorenzo Valla, Ars grammatica, ed. P. Casciano (Milan: A. Mondadori, 1990) line 181: 'De celo quoniam non lapsa est norma loquendi'.

9- His views on the subject are analysed by Hanna-Barbara Gerl, Rhetorik als Philosophie: Lorenzo Valla (Munich: W. Fink 1974), pp. 231-50.

10- This process, suggested long ago by Hans Baron, The crisis of the early Italian Renaissance, 2 vols. (Princeton: Princeton University Press, 1955), vol. I. pp. 308- 12, is described in detail by Carlo Dionisotti, Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento (Florence: F. le Monnier, 1968) and extended and modified by Sarah Stever Gravelle, 'the Latin-vernacular question and humanist theory of language and culture', Journal of the history of ideas 49 (1988), 367-86.

11- Useful surveys of these debates are Robert A. Hall, Jr., The Italian Questione della Lingua: an interpretative essay (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1942), and Maurizio Vitale, La questione della lingua (Palermo: Palumbo, 1967), pp.22-63.

12- Prose delle volgar lingua nella quale si ragiona della volgar lingua (Venice: G. Tacuino, 1525), fol. 18v: 'Che quale hora Latinamente scrive, a morti si debba dire che egli scriva piu che a vivi'.

13- Il convivio (1.5-10), ed. G. Busnelli and G. Vandelli, 2 vols. (Florence, F. le Monnier, 1968), vol. pp.33-60.

14- De vulgari eloquentia, trans. A. G. F. Howell, in Latin works of Dante (London Temple Classics, 1904).

15- As Hans Baron observed: 'The querelle of the Ancients and Moderns as a problem for Renaissance scholarship', Journal of the history of ideas 20 (1959), 3-22.

16- The plunderings of Speroni were demonstrated by Pierre Villey, Les sources italiennes de la 'Deffense et illustration de la langue françoise' de Joachim du Bellay (Paris: H. Champion, 1908).

17- L'art poëtique (1555), ed. A. Boulanger (Paris: Les Belles Lettres, 1930), pp. 221, 114 [my trans.].

18- An appeale to truth, in the controversy betweene art & use; about the best and most expedient course in languages (London: G. Latham, 1622), p.36.

19- The complete essays, trans. D. M. Frame (Stanford: Stanford University Press, 1958), pp. 667 (III.5), 125 (I.26).

20- Ibid., p. 751 (III.9).

21- Decolonising the mind: the politics of language in African literature (London/ Nairobi: James Currey/ Heinemann, 1986), p.28.

22- Gramática castellana, ed. P. Galindo Romeo and L. Ortiz Muñoz (Madrid: Junta del Centenario, 1946), p. II.

(٤٣)

القدماء والمحدثون: فرنسا

تيرنس كيف

تميل تواريخ الأدب إلى تناول الصراع بين القدماء والمحدثين على أنه نزاع محدود نوعًا بين الأدباء الفرنسيين فى القرن الثامن عشر، يجد صدى له فى إنجلترا فى "معركة الكتب"، ولكن الصراعات والمنافسات الشخصية فى تلك الفترة يتم النظر إليها بصورة أفضل على أنها أسلوب لغوى محلى يتم فيه بيان القضايا الثقافية قديمة العهد؛ ومما لاشك فيه أن الخبث المدهش ظاهريًا الذى تولد إنما يدل على حلول لحظة حرجة، لحظة دلالتها أوضح على ضوء موقفنا التاريخى المتميز.

إن تعيين مجموعة من النصوص "القديمة" أو الكتَّاب "القدماء" على أنهم حملة السلطة أو نماذج، إنما هو ظاهرة ثقافية واسعة الانتشار. وعلى الرغم من أنها تتضمن بالضرورة قارئًا أو كاتبًا يتم تعريف موقفه فى اللحظة الحالية بالمقارنة بهؤلاء القدماء[1]، فإن الخطوة التالية المتمثلة فى اشتقاق مسميات لمجموعة من الكتب "الجدد" خطوة مهمة، وتم اتخاذ هذه الخطوة بالفعل فى العصور القديمة: فى الإسكندرية كان يطلق على المحدثين اسم الجدد neoteroi، ولقد استخدم الكتَّاب اللاتينيون، بما فيهم شيشرون، هذه الكلمة اليونانية أو ترجموها إلى اللاتينية بمعنى الجدد novi (أو neoterici)، على الرغم من أن هذه المصطلحات لم تكن تستخدم لتمييز الفترات المتمايزة فى التاريخ الثقافى[2]. وكلمة "حديث" modernus – "واحدة

من آخر الموروثات عن اللاتينية المتأخرة فى العالم الحديث"، على حد قول كيرتيوس Curtius – لم تظهر إلا فى القرن السادس.

تمت صياغة الطباق بطرائق مختلفة فى العصور الوسطى: كانت كلمة "القدماء" veteres تستعمل لوصف الكتَّاب الوثنيين فى الماضى، وكذلك النصوص المسيحية (الكتاب المقدس، آباء الكنيسة)؛ أما مصطلحا "محدثين" moderini و"جدد" neoterici فكانا يطلقان على علماء لاهوت مثل توما الأكوينى Aquinas أو فى سياق آخر على النحاة والمناطقة الاسميين. ومع صعود التعليم الإنسانى فى إيطاليا ثم فى شمال أوروبا، بدأت تتشكل أنواع جديدة من الطباق، والإنسانيون بطبيعتهم كانوا مناصرين للقدماء antiqui ويحاولون أن يستوعبوا منطق الاسكولائين ولاتينيتهم البربرية الجديدة neo-barbaric Latin فى "العصر الوسيط"؛ من الجهة الأخرى، دارت مناظرة بين كوليشيو ساليتاتى Coluccio Salutati والإنسانيين الآخرين تم تسجيلها فى شكل محاورة على يد لوناردو برونى Leonardo Bruni (١٤٠١-١٤٠٦)، وتستشرف هذه المناظرة معركة القرن السابع عشر فى أنها اعتبرت مزايا دانتى وبترارك وبوكاسيو مؤسسة أدبية جديدة مساوية للقدماء أو حتى أسمى منهم[٣].

منذ البداية تم إدراك إشكالية تحديد موقع الكاتب "الجديد" بالمقارنة بالنماذج القديمة. كان بترارك متورطًا على نحو عميق بالفعل فى سياسات وأخلاقيات "المحاكاة"[٤]؛ والمناظرات الشيشرونية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر حولت المشكلة إلى مناظرة تستشرف مرة أخرى المعارك الأدبية فى الفترة الكلاسية الجديدة[٥]. وقبل الطرفان الكتَّاب القدماء على أنهم منابع الحكمة ونماذج يضرب بها المثل فى الشكل والأسلوب، ولكن تأكيد الشيشرونيين الاستبعادى على شيشرون كنموذج للنثر (و فرجيل كنموذج للشعر) كان تأكيدًا محافظًا بطبعه، واستلزم ارتيابًا فى الحرية الإبداعية أو التجديد؛ بينما أكد المعادون للشيشرونية الحاجة إلى أشكال وأساليب جديدة تلبى احتياجات عصر مختلف ثقافيًا. وبذلك كان معادو الشيشرونية

النماذج الأولية للمحدثين proto-moderns على الرغم من أنهم لم يصفوا أنفسهم بأنهم محدثون. تقدم لنا محاورة إيرازموس الشيشرونى (١٥٢٨) مستودعًا ثريًا لحججهم. يجب تحويل المعرفة المفصلة بالكتابات القديمة إلى مخزن مواد عن طريق عملية تجزئة وانتقاء فردى، ثم ستقوم خبرة الكاتب الحالى وخياله بإعادة تشكيل هذه المواد فى تعبير عن الهوية الشخصية والثقافية لهذا الكاتب. عندما تركز نظرية المحاكاة هذه على الحاضر وعلى الوعى الفردى المتميز، فإنها تستبق العديد من التطورات المهمة فى الثقافة الحديثة الأولى، كما ترتبط فى نظرية التعليم فى عصر النهضة بالاستعمالات العملية للمعرفة الكلاسية كمستودع لنماذج الدبلوماسية والإدارة والحكم وإدارة الحرب. وكون مثل هذه المناظرات غير مقصورة بأى حال من الأحوال على السياسة الأكاديمية يتضح من الطريقة التى غيَّر بها الدفاع عن الكتابة باللغة المحلية أساس حجته؛ فالصراع فى حلقة ساليتاتى ما هو إلا مرحلة فى الجدل طويل المدى حول استعمالات اللغة الإيطالية؛ فى كتاب توافق لغتين Concorde des deux langaiges للشاعر الفرنسى چان ليمير Jean Lemaire de Belges (١٥١١)، تنافس الإنجازات الثقافية فى فرنسا الإنجازات الثقافية فى إيطاليا التى يمثلها دانتى وبترارك فى الأساس. وليس من قبيل المصادفة أن ليمير كان أيضًا جدليًا دافع عن لغة فرنسية لانشقاقية non-schismatic Gallicanism.

يتجلى أيضًا تأكيد قومى قوى فى كتابة الشعراء الفرنسيين فى منتصف القرن السادس عشر. يقول يواخيم دى بيليه فى كتابه دفاع عن اللغة الفرنسية وإيضاح لها (١٥٤٩) إن القدماء كانوا يكتبون بلغتهم المحلية الخاصة، والكتَّاب المحدثون الذين يكتبون باللغة اللاتينية يحاولون، دون جدوى، أن يجمعوا شذرات مبنى متهدم. ويسرد الحجج المعادية للشيشرونية فى سبيل محاكاة انتقائية وابتكارية، مطبقًا إياها الآن على اللغة المحلية. وفى الوقت نفسه ينبذ التراث المحلى للشعر الفرنسى واصفًا إياه بأنه غير جدير بالمحاكاة، ويشجع الشعراء على العودة إلى النماذج المدشنة

للعصورالقديمة (بالإضافة إلى بترارك)(٦). كما يتخيل فترة فى المستقبل تقوم فيها اللغة الفرنسية بابتكار أشكال خاصة بها فى الفصاحة وتصير قادرة على التعبير، بصورة مستقلة، عن كل مجالات المعرفة البشرية(٧).

يعتبر دى بيليه مثالا على رواد الحركة الإنسانية باللغة المحلية فى القرن السادس عشر، فهو يساند القدماء ولكنه يصيغ شعرية بها متسع لفرص كبيرة فى خروج المحدثين على القدماء؛ ويتبنى المخطط الدورى للاستعارة الأدبية translatio studiorum، وتسيطر على عاداته الذهنية استعارات النمو والأفول الطبيعيين، بالإضافة إلى العمليات الزراعية (الغرس، التطعيم) التى توحى بتكافل symbiosis الطبيعة والثقافة.

وعلى الرغم من الفروق الفردية بين معاصرى دى بيليه الإيطاليين فى وجهة التركيز، فإنهم حققوا توازنًا مماثلا فى إحيائهم للشعرية الأرسطية. شرع الفلاسفة الإنسانيون فى بادوا Padua فى استعادة الفكر الأرسطى ككل من الاسكولائيين؛ وتبين أن تأويل فن الشعر [لأرسطو] ونشره أنجح عنصر فى برنامجهم. ومع نهاية القرن السادس عشر، صار فن الشعر لأرسطو مصدرًا جديدًا للمرجعية القديمة وموردًا لقراءة الأنواع والأشكال الأدبية التى لم تكن معروفة فى العصور القديمة، كما يتضح، بداية من خمسينيات القرن السادس عشر فصاعدًا، فى المجادلات حول طبيعة الرومانس ومكانتها(٨).

لمونتانى موقف نقدى فى تاريخ الاتجاهات إزاء العصور القديمة؛ فهومن الإنسانيين المتأخرين، وعلى دراية تامة بمجموعة الكتابات اللاتينية وبالكتَّاب الإغريق الكبار مثل بلوتارك Plutarch، ولكنه على دراية أيضًا بالكتَّاب الإيطاليين والفرنسيين؛ ففى مقالته "عن الكتب" كما فى مواضع أخرى من كتابه مقالات Essais، يبدو أن قراءاته المفضلة انتقائية وشخصية. بالمثل، فصله عن التعليم يضفى الطابع النسبى

على مجموعة الكتابات المعتمدة canon بأن يجعل قيمة التعليم لا تتمثل فى المواد المطلوبة، بل فى تشكيل الحكم الفردى. وفى كتاباته، يوصل مبدأ المحاكاة الحرة إلى نقطة اللارجوع: فهو يقتبس ويستشهد ويستعير إلى ما لانهاية من كل مصدر يمكن تصوره، ولكن ذلك يتم دومًا بهدف توسيع وعى الكاتب، الذى يستخدم ضمير المتكلم والذى يزعم أنه يطور "صورته الشخصية" المتحركة. وهكذا صار العنوان – الذى يعنى هنا شيئًا يشبه "الاستطلاعات" – فيما بعد اسم لنوع أدبى، الأمر الذى لا يخلومن دلالة كبيرة؛ فعند مونتانى يعتبر شكل المقالة ممارسة حديثة أولى للكتابة التى تسمح للكاتب أن يتجنب كونه مؤلفًا، وأن يظل متحركًا ومتغيرًا بعيدًا عن هرمية الأنواع.

وفى الوقت نفسه، من المهم أن نقرأ المقالات بالنسبة للأمثلة السابقة واللاحقة لمنوعات عصر النهضة: الأقوال المأثورة Adages لإرازموس، ونظيراتها الإنجليزية مثل: مقالات Essays بيكون Bacon وتحليل السوداء Anatomy of melancholy لروبرت بيرتون Robert Burton ووباء الرأى الزائف Pseudodoxia epidemica لتوماس براون Thomas Browne. فى الغالب يبدو أنه من الصعب على القارئ الحديث أن يستوعب هذه الأعمال؛ لأنها تستمد معانيها من سقط متاع ثقافة أدبية بائدة الآن إلى حد كبير، ومع ذلك فإنها لعبت دورًا نقديًا فى التوسط بين عالم تهيمن عليه فكرة السلطة المكتوبة وعالم آخر بدأت فيه التغيرات الاقتصادية والسياسية والتكنولوجية تحدث مفعولها. كان إيرازموس ومونتانى والإنسانيون الإنجليز يكتبون لعصر كان يتم النظر فيه للكتب، لا بصفتها أشياء متميزة تكون مكتبة مثالية (مثل المكتبة فى برج مونتانى الشهير)، بل كسلع متوفرة يتم نشرها بسرعة ويتم استخدامها فى مجالات مختلفة، بصورة لا يمكن التنبؤ بها فى العادة.

تتمثل الحالة المثالية لسعة اطلاع مونتانى الحديثة الأولى فى تدوينه التجريبى للحجج البيرونية Pyrrhonist فى "دفاع عن ريمون سيبون" Apologie de Raimond

Sebond. ولم يكن باستطاعته أن يتنبأ بأنه عند حشره لهذه الحجج فى كتاب باللغة المحلية حقق أكثر المبيعات، بأنه سيحول مجموعة متباينة من المفارقات اليونانية إلى سلاح من أمضى الأسلحة الفكرية فى بداية العصر الحديث. صار سكستوس إمبيريكوس Sextus Empiricus، وهو مؤلف قديم مغمور، فى خلال أجيال قليلة مصدر الحجج التى يمكن أن تستخدم ضد كل السلطات. لو ظل مونتانى جاهلا بالبيرونية Pyrrhonism، فإنه ما زال من أصحاب دعوى النسبية الثقافية؛ ولكن من الواضح أن هذا الجانب فى معرفته هو الذى أضفى التميز على تأملاته بالنسبة لقراء القرن السابع عشر.

نتحدث هنا عن لحظة تاريخية محددة عن نقطة الشقاق التى تعين تصورنا الاسترجاعي لـ"بداية العصر الحديث". كان مونتانى متحفظًا من عدة نواح؛ وشكه دعَّم اعتقاده بأن الفهم البشرى للعالم الطبيعى محدود جدًّا؛ وكانت تجريبيته empiricism شخصية وعملية، ولا تؤدى إلى أى تصور للتقدم العلمى. فى الواقع، ينتمى مونتانى لمجال معرفى episteme لا يوجد فيه فاصل بين "الفنون" و"العلوم"؛ حيث إن كليهما نصى ويعتمد بشدة على فكرة السلطة النصية.

ولكن لم يمر وقت طويل حتى انفصلت الخطوط التى كانت متشابكة فى المقالات انفصالا تقدميًّا. استخدم ديكارت البيرونية سلاحًا تكتيكيًّا لخلق صفحة بيضاء ستتشكل عليها فلسفة جديدة وعلم جديد: كان القدماء مجردين فى ضربة واحدة من سلطتهم؛ ومستودع الحكمة الذى يفترض أنهم أورثوه لمن بعدهم يتم قراءته الآن على أنه ركام من الأخطاء والآراء التى ينقض بعضها بعضًا(٩). لايهتم ديكارت بالمفهوم الإنسانى للفصاحة، الأمر الذى أدى إلى خلق حد فاصل شديد بين الفلسفة (التى تشتمل على العلم من وجهة نظر ديكارت) وبين ما نسميه الآن الأدب. اختلف باسكال Pascal مع ديكارت فى كل شىء تقريبًا، إلا أنه هو أيضًا ميَّز تميزًا نقديًّا بين نوعين من المعرفة. فى كتابه مقدمة مبحث الفراغ Préface sur le traité du vide

(١٦٥١؟)، يقول بأن السلطة النصية سلطة مطلقة فى المجالات التى يتم فيها تأسيس الحقيقة لمرة واحدة وللأبد، وبالتالى لا يمكن تطويرها: التاريخ والجغرافيا والأدب، وفوق كل ذلك اللاهوت؛ أما فى الرياضيات والعلم التجريبى؛ فالسلطة لا قيمة لها، فهنا الفكر البشرى قادر على التقدم الخطى اللانهائى[١٠]. وبذلك كان باسكال قديمًا فى بعض المجالات، وحديثًا فى بعضها الآخر. وعندما نتقدم إلى الفترة التى تصير فيها هذه المسميات هتافات غفيرة، مما يوحي بالقطبية الفجة، من المهم إدراك أن مثل هذه التمييزات الدقيقة ممكنة.

فى الوقت الذى كتب باسكال مقدمته، كان الشعراء والمسرحيون الفرنسيون قد بدأوا فى تأسيس مواقفهم فى إطالة الشقاق بين القدماء والمحدثين. فى تصدير مسرحيته الثانية كليتاندرا Clitandre (١٦٣٢)، يعبر كورنى Corneille عن ولائه للقدماء على الرغم من أنه يقول بما أن الفنون والعلوم خاضعة للتطور الدائم، لابد أن يكون للكتَّاب المحدثين الحرية فى تجاوز قواعد الأقدمين[١١]. وعندما صار المسرح شكلا شعبيًا باطراد من أشكال التسلية على جميع مستويات المجتمع، بدأ الكتَّاب والنقاد فى استلهام فن الشعر لأرسطو فى وضع معايير التأليف المسرحى. وكان إنجاز كورنى المسرحى سيكون مستحيلا لولا هذا النشاط النقدى؛ ولكن كتاباته عن المسرح فى الخمس وعشرين سنة التالية توضح أنه احتفظ لنفسه بالحق فى الخروج على أكثر المبادئ الأرسطية قداسة. وكون ذلك أكبر من مجرد قضية أدبية يتضح من أن الأكاديمية الفرنسية، التى تأسست فى منتصف ثلاثينيات القرن السابع عشر بدأت فى إصدار التشريعات لا فى أمور الصحة اللغوية فحسب، بل وكذلك فى "القواعد" المفترضة التى تحكم المسرح، متخذة أرسطو المرجعية النهائية فى ذلك. إن النجاح المدوى لمسرحية كورنى لوسيد Le Cid فى عام ١٦٣٧ أثار أول معركة فى سلسلة متواصلة بدرجة أو بأخرى من المعارك الأدبية، ومن الغريب هنا أن ريشلييو Richelieu وزير الملك هو الذى دعا الأكاديمية الفرنسية لإصدار حكم على مسرحية كورنى. وهكذا نجد أن السلطة الملكية ذات النزعة

السلطوية المطردة استحضرت سلطة القدماء من أجل ضبط شكل مزعج على وجه الإمكان من أشكال التسلية الاجتماعية (على الرغم من أن الأكاديمية الفرنسية لم تكن دومًا فى جانب القدماء، كما سنرى).

فى هذه السنوات أيضًا بدأت حياة المنتديات – التى تهيمن عليها نساء ذكيات واسعات الحيلة من أمثال المركيزة دى رامبوييه marquise de Rambouillet – فى تقديم إسهامات كبرى فى الثقافة الفرنسية. ومال الذوق السائد فى المنتديات الأدبية إلى النوع "الحديث" للرومانس البطولية heroic romance، التى كانت من أوجه عديدة المعادل السردى للمآسى البطولية heroic tragedies والملهاة المفجعة Tragicomedy عند كورنى (انظر على سبيل المثال الرومانسات الطويلة فى منتصف القرن لمادلين دى سكيديرى Madeleine de Scudéry)، ودارت الحوارات فى المنتديات حول موضوعات مثل أخلاقيات الحب، ولكنها تناولت أيضًا موضوعات مثل التعليم والتحرير (النسبى) للمرأة، وأخيرًا التقدم العلمى الذى تم إحرازه فى ذلك العصر. ويتميز أدب تلك الفترة بنبرة تفاؤل، الأمر الذى يفترض إيمانًا بالقدرات البشرية فى كل من المجالين الأخلاقى والفكرى.

ساعدت المنتديات الأدبية على ضمان إحياء مثل هذه الأفكار "الحديثة" فى النصف الثانى من القرن السابع عشر، ولكن الآن فى مواجهة معارضة أشد[١٢] مرت الموضات الأدبية، التى حددها مجتمع البلاط بتحول كبير فى خمسينيات القرن السابع عشر نتيجة لهزيمة الأرستقراطية القديمة فى تمرد فروند[*] Fronde، وما نجم عنه من استخدام الملك لويس الرابع عشر للحكم المطلق فيما بعد (١٦٦١). إن حالة

(*) قلاقل هزت فرنسا عندما كان الملك لويس الرابع عشر لم يبلغ سن الرشد، شككت فى عمل رشليو والملكية المطلقة وكانت أسبابها العميقة ذات طابع اقتصادى واجتماعى وسياسى، وحاولت أن تقلص السلطة الملكية، ولكنها باءت بالفشل، ونجم عنها تضخم السلطة الملكية وازدياد الاستبداد. (المترجم)

المجتمع الأرستقراطى المجرد من السلطة الفعلية والواقع فعلا فى أسر البلاط تغذت على مصدر آخر: الأفكار الچنسنية Jansenist عن العجز البشرى الجذرى، التى نشرتها الدوائر العلمانية المتعاطفة مع الچنسنية Jansenism، خاصة على يد باسكال – نقول إن هذه الأفكار بدأت فى الرواج على نطاق واسع بصفتها بؤرة الكتابة التخيلية. فكل من لاروشفوكو La Rochefoucauld وموليير Molière ولافونتين La Fontaine وراسين اتكأ، كل بطريقته، على التشاؤم النفسى والأخلاقى، الذى ثبت أنه ملائم لمجتمع تقبض عليه هرمية صارمة، ويخضع لمبدأ أن السلطة هى كل شىء. وهذه لحظة من اللحظات الكبرى فى تاريخ الأدب الفرنسى، ولكنها لحظة تراجع أيضًا، عندما يصير تبجيل القدماء شعارًا مبتذلا أكل عليه الدهر وشرب، وربما كان رمزًا للأمان.

نادى لافونتين وراسين ولا برويير La Bruyère وخاصة بوالو برؤية معيارية للإنشاء الأدبى يكون فيها القدماء مضرب المثل: وكما يقول لابرويير: "لقد قيل كل شىء وجئنا متأخرين جدًا بعد فوات الأوان"(١٣). ولكن أبسط مقارنة مع مواقف الإنسانيين فى عصر النهضة إزاء القدماء تدل على مدى التغيرات التى تمت؛ فاستعمال اللغة المحلية أصبح الآن مسلمًا به: فبدلا من الفصاحة المتحذلقة للخطابة الشيشرونية أو الأسلوب الانتقائى الإحالى allusive لمن يعادون الشيشرونية، صار المثل الأعلى لغة مهذبة ومقتصدة قادرة على اكتساب العديد من الظلال، ولكنها لا تكون مدعية مطلقًا، أى لغة "الناس المحتشمين فى البلاط". إن شروح بوالو (١٦٩٤) لمبحث عن السامى On the sublime الذى ينسب للونجينوس Longinus (و كان بوالو قد ترجمه إلى الفرنسية فى عام ١٦٧٤) توضح تمييز لونجينوس بين الكلام الطنان grandiloquence والسامى الحقيقى، وهو تمييز يمكن أن يكون حاضرًا فى أبسط أشكال الكلام كقدرة لا يمكن تفسيرها فعلا على الإدهاش وتحرك القلوب – ما لا أدريه je ne sais quoi – الذى يعد علامة على البراعة اللغوية الحقيقية(١٤). يقدم

لنا هومر Homer والكتاب المقدس أمثلة من هذا النوع، وسعى القدماء فى أواخر القرن السابع عشر إلى محاكاة بساطتهما المقدسة، وفى الوقت نفسه تكييفهما على ذوق مجتمع البلاط وعاداته فى القرن السابع عشر؛ فكتاب فن الشعر Art poétique لبوالو وخرافات لافونتين وطبائع Caractères لابروييير ومآسى راسين كلها "محاكيات" للنماذج القديمة بمعنى كان من الممكن أن يتعرف عليه إيرازموس ودى بيليه، ولكنهما لم يكن بإمكانهما أن يتنبآ به ولذلك فإن المحدثين الأوائل، للمفارقة، هم رواد القدماء الكلاسيين الجدد.

فى أوج حكم الملك لويس الرابع عشر، كان القدماء يزدادون علوًا، مما خلق مجموعة كتابات مؤسسية جديدة صارت منذ ذلك الوقت الملمح المعرّف للهُوية الثقافية والقومية الفرنسية. ولكن ازدهار المنتديات الأدبية والمجموعات المنافسة حبذ إحياء تيار مضاد قوى. ظل كورنى نشيطًا حتى عام ١٦٧٤، ويستشهد المحدثون بإنجازه المسرحى الآن باعتباره علامة قياسية؛ وفى كتاب منشور عام ١٩٧٠ لأزر ديماريه دى سان سورلان Desmarets de Saint-Sorlin بيّن أفضلية الشعراء والروائيين المحدثين، وقال بأنه يجب تفضيل ذوق النساء على ذوق الباحثين والمتحذلقين؛ وفى هذه الفترة كانت الأفكار الديكارتية والتصورات العلمية الجديدة قد بدأت تحظى بنقاش واسع فى المجتمع المهذب، واستمرت المرأة فى لعب دور بارز وطالبت بحقها فى تلقى تعليمها فى جميع مجالات المعرفة، بما فيها العلم الجديد، كما طالبت بتحررها من القمع الأبوى والجنسى للزواج. تتجلى هذه القضايا والصراعات التى نجمت عنها فى العديد من ملاهى موليير بطريقة ثرية جدًا، ويقدم لنا الهجاء Satire العاشر لبوالو صورة أكثر فجاجة لما يسمى "المساخر الثمينة"(١٥) précieuses ridicules.

يميز تدخل ديماريه دى سان سورلان وهجوم بوالو المضاد فى كتابه فن الشعر بداية "معركة بين القدماء والمحدثين" صريحة. فى سبعينيات القرن السابع عشر، كان

المحدثون يحظون بالفعل بتمثيل جيد فى الأكاديمية الفرنسية، واندلع الصراع الشامل فى عام ١٦٨٧ عندما قرأ شارل بيرو Charles Perrault قصيدته الموالية للمحدثين المسماة قرن لويس العظيم Le siècle de Louis le Grand فى الأكاديمية. وفى عام ١٦٨٨، نشر أولى محاوراته المسماة مقارنة بين القدماء والمحدثين Parallèle des anciens et des modernes (ظهرت المحاورات الأخرى بداية من هذا العام حتى عام ١٦٩٧)؛ وفى عام ١٦٩٤ كتب كتابه دفاع عن النساء Apologie des femmes ؛ ليواجه به هجاء بوالو. استمر بوالو فى مناصرة القدماء، وتم ذلك فى الأساس من خلال كتابه تأملات حول لونجينوس Réflexions sur Longin إلى أن تم تحقيق صلح صعب حوالى عام ١٦٩٤.

فى فرنسا، اندلعت المعركة مرة أخرى، واستمرت فى القرن التالى، ولعبت مدام داسييه Madame Dacier دور المدافع عن القدماء، ولعب هودار دى لاموت Houdar de La Motte دور خصمها[١٦]؛ وفى إنجلترا حيث قضى سانت إفريموند Saint-Evremond سنوات عديدة فى المنفى يكتب مقالات أدبية دفاعًا عن كورنى والمحدثين الآخرين، تم تطويل المعركة الفرنسية فى تسعينيات القرن السابع عشر على يد كتَّاب مثل: سير وليم تمبل Sir William Temple ووليم ووتون William Wotton وريتشارد بنتلى Richard Bentley، وانضم سويفت Swift إلى جانب القدماء فى كتابه معركة الكتب[١٧] The battle of the books وأحدث ذلك صدى بعيدًا وصل إلى اليونان[١٨].

يقدم كتاب فونتينيل Fontenelle استطراد حول القدماء والمحدثين Digression sur les anciens et les modernes (١٦٨٨) لمحة موجزة ولاذعة عن نوع الحجة التى كانت تحت تصرف المحدثين وعن الأسلوب الذى طوروه. ومثل باسكال فى المقدمة التى ذكرناها أعلاه[١٩]، يأخذ فونتينيل تصورًا مبتذلا للتاريخ ويقلبه رأسًا على عقب. فلم تكن الطبيعة أقوى فى العصور القديمة، ولا كان المحدثون بشرًا فائقين؛ فإمكانات الطبيعة البشرية تظل كما هى؛ لذلك مع مرور الوقت يتوقع أن تزداد المعرفة البشرية

بالتدريج إلا فى أثناء فترات الحروب والزعزعة السياسية، مثلما كان فى العصور الوسطى. ويقول فونتينيل أيضًا إنه يمكن أن يبدو أن توسع المعرفة سيحده عجز الذهن عن مسايرة الكميات الهائلة من المادة، ولكن الزيادة فى الحجم اقترنت بفهم موازٍ للمنهج، الأمر الذى يساعد على ضبط وتنظيم كمية المواد الجديدة.

عندما نقارن مثل هذه الحجج بحجج دى بيليه على سبيل المثال، يتضح أن هناك تحولا كبيرًا فى المنظور. زعم دى بيليه أيضًا أن الطبيعة خصبة بصورة متساوية فى كل الفترات على وجه الإمكان، ولكنها ظلت فى إطار نموذج الدورة الطبيعية للإنتاجية والأفول: يمكننا أن نسعى لأن نبز القدماء، ولكن هذا لن يكون طورًا فى تقدم خطى لانهائى، بل سيكون أثرًا ثقافيًا آخر ستضعه الأجيال اللاحقة بجانب إنجاز روما واليونان. أما فونتينيل فيعتمد على التأكيد الديكارتى على المنهج من أجل أن يفترض إنجازًا متواصلا وتراكميًا على نحو تقدمى فى كل المجالات. ولكن النسبية الثقافية لفونتينيل لها حدودها، فهو يعتقد أنه من غير المحتمل أن شعوب المناطق "الحارة جدًا" والمناطق "الجليدية" ستكون قادرة على المشاركة فى هذا التقدم المنتصر. ولكن أسلوبه الجازم الفكه الذكى به نقد لاذع يصنع عملا قصيرًا ذا تفكير مشوش ومتقيد بالأعراف[٢٠]. فى الاستطراد يمكننا بالفعل أن ندرك طريقة التفكير والكتابة التى ستصير فى القرن الثامن عشر النموذج للمثل العليا فى عصر التنوير وتراث الإنسانية الليبرالية الناتج عن ذلك ككل.

بهذا المعنى يبدو أن المحدثين كسبوا المعركة، ولكن فى القرن الثامن عشر ستواصل العصور القديمة دورها فى تقديم نماذج المأساة والملحمة؛ بيد أن الأجيال اللاحقة ستحدد لهذه المواصلات الكلاسية الجديدة مكانة ضئيلة نسبيًا فى مجموعة الكتابات المؤسسية الأوروبية. ولكننا رأينا أن مناصرى القدماء، على الأقل فى فرنسا، آزروا مجموعة كتابات مؤسسية برهنت فى حد ذاتها على القدرة الفائقة للكتّاب المحدثين، ومن الصعب أن نتخيل أن المحدثين كان بإمكانهم أن يفوزوا على الأقل

فى ميدان الأدب، دون هذه البرهنة؛ علاوة على أن المكانة العليا للتعليم "الكلاسى" ستتضمن إحياء جزءًا مهمًا من رؤية القدماء، بالإضافة إلى مجموعة كتابات مؤسسية تكون بمثابة المؤشر على الهُوية الاجتماعية والثقافية.

وهكذا تناول هذا الجدل قضايا كبرى: فكرة التقدم، طبيعة التعليم وأغراضه، الوضع الثقافى للمرأة، طريقة انخراط تشكل مجموعة الكتابات المؤسسية فى القضايا اجتماعية والسياسية وفى تكوين هوية قومية. ولكن المصطلحات المتحولة للجدل والحدود، التى ترسم دومًا لهذا الجدل تدل أيضًا على أنه لا يوجد تكافؤ بسيط وفج بين برنامج القراءة المكرسة والسلطة السياسية. واتضح أن مجموعات الكتابات المؤسسية منفتحة دومًا على إعادة التأويل، على التجدد من داخل الحدود المفروضة مسبقًا والخروج على هذه الحدود فى آن. حتى لابروييرِ القديم المتزمت كان قادرًا على النظر إلى بلاط الملك لويس الرابع عشر، لا باعتباره مركز الكون، بل باعتباره مكانًا غريبًا على الخريطة يبعد آلاف الأميال عن المكان الذى يسكن فيه آل هيرون Hurons [٢١]. وبالمثل سيتضح لأى شخص يقرأ هذا الجدل أن "الحديث" ليس المصطلح الإيجابى فى التقابل القدماء/ المحدثين، بل موقع المشارفة الذى يتغير مع تغير الناظر.

* لوصف معركة القدماء والمحدثين فى إنجلترا وإيطاليا فى المجلد الحالى، انظر على الترتيب فصل يشوع سكوديل Joshua Scodel بعنوان النقد الأدبى الإنجليزى فى القرن السابع عشر: القيم الكلاسية والنصوص الإنجليزية والسياقات، وفصل مارجا كوتينو جونز Marga Cottino-Jones بعنوان الأطروحات النقدية الأدبية فى إيطاليا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر.

الهوامش

١- تستخدم كلمة القدماء هنا بمعنيين: أولاً الدلالة على كتَّاب العصور اليونانية والرومانية القديمة، وثانيًا على الكتَّاب الذين يصرون على أفضلية القدماء، أى أنهم يعارضون المحدثين.

2- See Ernst Robert Curtius, European literature and the Latin Middle Ages, trans. W. R. Trask (London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1979), p 251. Curtius summarizes the history of the ancients-moderns opposition (pp. 251-5); ch. 14 (pp. 247-72) as a whole ('Classicism') should be consulted for the history of the terms 'classic', 'classicism', etc.

3- See Hans Baron, The crisis of the early Italian Renaissance, 2 vols. (Princeton: Princeton University Press, 1966), pp 225 –69, 332 –53

4- See Thomas M. Greene, The light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry (New Haven and London: Yale University Press, 1982) pp. 81 –146

5- See Greene, The light in Troy, pp. 171 –96. See also Ann Moss, "Literary imitation in the sixteen century: writers and readers, Latin and French' in the present volume.

6- Joachim du Bellay, La deffence et illustration de la langue françoyse, ed. H. Chamard (Paris: Didier, 1948) pp, 107-26

7- Ibid., pp. 58 –83. The first book of the Deffence is concerned throughout with the positioning of French language and culture in relation to classical antiquity

8- See Daniel Javitch, 'The assimilation of Aristotle's Poetics in sixteenth-century Italy' in the present volume

9- In addition to Descartes's classic move towards the cogito in the Discours de la méthode, Part 4, see Les passions de l'âme, ed. G. Rodis-Lewis (Paris: Virn, 1966), Part I, article I, pp. 65-6.

10- Blaise Pascal, Œuvres complètes, ed. L. Lafuma (Paris: Seuil, 1963), pp.230 -2
11- Pierre Coneille, Writings on the theatre, ed. H. T. Barnwell (Oxford: Blackwell, 1965), pp. 174-5.
12- See A. H. T. Levi 'La Princesse de Clèves and the Querelle des anciens et des modernes', Journal of European studies 10 (1980), 62-70.
13- La Bruyère, Les caractères, ed. R. Garapon (Paris: Garnier, 1962), p. 67.
14- See John Logan, 'Longinus and the Sublime' in the present volume; also Jules Brody, Boileau and Longinus (Geneva: Droz, 1958).
15- Boileau, Œeuvres complètes, ed. A. Adam and F. Escal (Paris: Gallimard, 1966), pp. 73-4.
16- For the eighteenth-century continuation of the quarrel, see Jonathan Lamb, 'The sublime', (ch.17) in the Cambridge history of literary criticism, vol. IV, The eighteenth century, ed. H. B. Nisbet and C. Rawson (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 394-416.
17- For a detailed account of the quarrel in England, see Joseph M. Levine, The battle of the books: history and literature in the Augustan Age (Ithaca and London: Cornell University Press, 1991). See also Joshua Scodel, 'Seventeenth-century English literary criticism: classical values, English texts and contexts' in the present volume.
18) See Paschalis M. Kitromilides, The Enlightenment as social criticism (Princeton: Princeton University Press, 1992), pp. 133-42. Kitromilides shows that the Western European conception of Greek antiquity was an important factor in the evolution of the Greek sense of identity in modern times.
19) Pascal brilliantly reverses the view that the ancients are old and therefore wise and experienced (Préface, p. 232, col. I).
20) Fontenelle, Entretiens sur la pluralité des monde; Digressions sur les anciens et les modernes, ed. R. Shackleton (Oxford: Clarendon Press, 1955), pp. 161-73.
21) Caractères, pp. 244 -5('De la cour', 74).

(٤٤)

المرأة مؤلفة فى بدايات العصر الحديث بأوروبا

إليزابيث جيلد

كانت معركة المرأة ظاهرة نصية تشمل أوروبا كلها، إلا أنها فرنسية فى الأساس. وعلى الرغم من أن هجوماتها المتكررة على المرأة ودفاعاتها عنها تمثل جدلا بلاغيًا بين الرجال عن النساء، فإنها كانت من المواقع المهمة لجدل النوع فى أوروبا قبل حلول العصر الحديث وفى بداياته. استمرت هذه المعركة على فترات متقطعة فى أوروبا لمدة أربعة قرون من الزمان، ولكنها لم تكن مسئولة عن التغيرات فى الأوضاع والظروف الثقافية والمادة الضرورية لجعل النساء مؤلفات ولنشر أعمالهن؛ إذ إنها كانت عرضًا لعوامل الجمود والتغير خارج حدودها، أو بالأحرى كانت تعمل بصورة موازية لتطورات حدثت من أجل المرأة أو أحدثتها المرأة فى أماكن أخرى. فعلى سبيل المثال، فى إنجلترا لم تبدأ المرأة فى مواجهة الهجومات المعادية للمرأة إلا فى فترة متأخرة نسبيًا (چينز أنجر Jane Anger حمايتها للنساء Her protection for women، ١٥٨٩)[1]، وبالتالى فإن التحديات التى صادفتها المرأة لم تخرج عن السلطة الداخلية للمعركة وقواعدها وبلاغتها.

وأول مساهمة نسوية فى هذه المعركة – وهى كتاب مدينة السيدات Livre de la cité des dames (١٤٠٥) لكرستين دى بيزان Christine de Pisan ابتدأ طريقه فى النقد الأدبى النسوى فى شكل تشخيص أمراض تمثيلات المرأة ونقدها فى التقليد

النصى الغربى، وأبرز مثال لذلك هو رومانس الوردة Roman de la rose. وتحدى هذا النقد التشخيصى التمظهرات النصية للسلطة الذكورية على النساء، كاشفًا أنها تنبع من الأيديولوجية، لا من الطبيعة والعقل كما يزعم الرجال. وبذلك كان واحدًا من الظروف المؤسسة لكتابة النساء بعيدًا عن الكتابة المتقعرة فى التراث الذكورى. ولكن وظيفة هذا النقد خدمت تحديات أكبر للعداء للمرأة من مجرد النقد النصى. وتم إيضاح حاجة الكاتبات إلى إيجاد طرائق لتأسيس موقعهن بالنسبة لتراث أدبى ذكورى استبعادى، الأمر الذى يشكك فى سلطة هذا التراث ومعاييره، كشرط ضرورى لإمكانية كتابتهن؛ لأنه حتى يتم الاعتراف بالمرء مؤلفًا، لابد له من سلطة ثقافية، وهذه السلطة كانت مفتقدة لدى كل النساء سوى الاستثنائيات منهن. كانت كاتبات تلك الفترة غير المشاركات فى المناظرة واعيات أيضًا بعنصر دال لسياسة النوع فى المنازعات حول طبيعة الأدب ومداه التى انخرط فيها نقاد الأدب، خاصة فى اللحظات التى تم فيها تحدى سلطة التراث على يد أنصار الإصلاح والتعريفات الأقل قصرًا لميدان الأدب. ولكن فى الواقع العملى لم يتطور الخطاب النقدى للمرأة، لا فى سياق المعركة، ولا فى إطار المجال التقليدى للنقد الأدبى. ويرجع ذلك إلى أن كلا الخطابين ظلا مضمرين فى النماذج البلاغية والتصورية، التى كان من اللازم إزاحتها قبل أن يتم الاعتراف بحق المرأة فى الكتابة.

مع نهاية القرن السابع عشر فى فرنسا، كان النقد الأدبى يلعب دورًا حاسمًا فى حصر مؤسسة "الأدب الفرنسى"، وهى مجال طارئ ومحل نزاع عميق؛ فلقد كان النقاد من قبل يهتمون فى الأساس بالنصوص الكلاسية، وكانت ممارستهم السلطوية المحافظة تضرب بجذورها فى الثقافة الإنسانية المكتسبة، التى تتميز بالصفات نفسها وبذكوريتها الاستبعادية تمامًا. واعتمدت السلطة النقدية على النوع، بمعنى أن النوع سهّل تلقى تعليم رسمى، ومن هنا تطورت معرفة اليونانية واللاتينية والبلاغة والممارسات النقدية والتأويلية المرمّزة بصورة عالية على يد الباحثين الإنسانيين

وأتباعهم. وكانت معظم الكاتبات فى أوروبا قبل العصر الحديث وبداية العصر الحديث يفتقدن الحق والسلطة والتكوين الضروريين للانخراط فى هذا الخطاب، وتغاضى السلفيون عن بوادر الثقافة عند المرأة أو هاجموها على أنها ادعاء للمعرفة(٢). حتى عندما تغيرت الظروف الاجتماعية والثقافية إلى حد جعل المرأة الأرستقراطية (وفئة قليلة من البورجوازيات) يستطعن أن يشجعن رغبتهن فى المعرفة والثقافة، تقيدت كتابتهن بتحريمات وإعاقات قوية: المساواة الأيديولوجية بين الصمت والعفة، التى تسامحت مع البهتان الجنسى بصفته طريقة ذكورية لنقد كتابة المرأة؛ الإنكار الذكورى لعقل المرأة أو تسفيه هذا العقل؛ الأمر بأنه لا يجب على المرأة إظهار معرفتها أو المطالبة بأية سلطة بناء على هذه المعرفة. وهذا المناخ الثقافى استبعد المرأة من الخطاب النقدى بما فيه من استعراض سلطوى للمعرفة؛ وهناك حالات استثنائية نادرة وتشمل الإيطالية إيزوتا نوجارولا Isotta Nogarola فى القرن الخامس عشر، وفى فرنسا مارى دى جورنيه Marie de Gournay أو فيما بعد آن داسييه Anne Dacier، وهى باحثة فى اللغة اليونانية ومترجمة عنها ولها ترجمات مثل أشعار أناكريون وسافو Les poésies d`Anacréon et de Sapho (١٦٨١)، الذى يشتمل على نقد نصى وشروح. ولكن نقد داسييه الأدبى لم يكن نقدًا نسويًا؛ وتعرضت نوجارولا لهجومات على عفتها الجنسية، كما أن جولات جورنيه فى النقد الأدبى لم تجلب لها إلا الازدراء والألم.

فى الثقافة الأوروبية فى بداية العصر الحديث، كان الإنتاج النصى مقصورًا على الذكور إلى حد كبير، وكان على أية كتابة أنثوية أن تجتاز البلاغة السلطوية المتوارثة وعلم الجمال وقوانين التمثيل، وبالتالى من الممكن أن يتم تأويلها على أنها نوع من التدوين النقدى لعناصر التراث. فى إيطاليا كاتبات مثل: توليا داراجونا Tullia d`Aragona وفيرونيكا فرانكا Veronica Franca وفيرونيكا جامبارا Veronica Gambara وجاسبارا ستامبا Gaspara Stampa، وفى إنجلترا كاتبات مثل إيزابيلا وتني

Isabella Whitney ومارى روث Mary Wroth وأفرا بن Aphra Behn، وفى فرنسا كاتبات مثل: لويز لابيه Louise Labé وبرنيت دى جبيه Pernette du Guillet والأختان روش Dames des Roches – كل هؤلاء شككن ضمنيًا فى المعايير الجمالية والتصورية السائدة من خلال إعادة توجيههن لأعراف الشعر الغنائى الغزلى، مستبدلات موقع الذات الكاتبة بموقع الموضوع الصامت[٣]. ولكن هذه طريقة غير مباشرة ولا تمثل الجانب الأولى فى الكتابة. والأقلية من النساء اللاتى اشتملت كتاباتهن على نقد أدبى (و تتزعمهن هنا الكاتبات الفرنسيات) ملن إلى تطوير مواضع وخطابات مختلفة للنقد الأدبى، مثل: مقدمات إيليزين دى كرين Hélisenne de Crenne ولويز لابيه لأعمالهن، وخطابات أولاهما التى نادت فيها بالاستقلال الإبداعى كتحرر شرعى للمرأة من السلطة الذكورية؛ وكتبت مادلين سكيديرى نقدًا أدبيًا (مثل مناقشة الشعر الفرنسى فى القرن السادس عشر) فى كتابها محادثات جديدة Conversations nouvelles (١٦٨٤)، الذى يعكس شكله حالة المحادثة وسلطتها فى ثقافة المنتديات. وكانت إعادة النساء صياغة الرواية نتاجًا للثقافة نفسها؛ وتضمن نثرهن التجديدى نقدًا لطرائق التمثيل التقليدية، وفى حالة عمل الكونتيسة دى لافاييت Comtesse de Lafayette شكك هذا النثر فى محاكاة الواقع الأدبى، وبالتالى فى وظيفة المحاكاة فى القصص النثرى. فتمثيلها للبطلات يتحدى المعايير الجمالية والنفسية والأخلاقية الذكورية؛ ويتم استحضار وزحزحة توقعات القارئ لأن وظائف وحدود ما كان يعتبر "طبيعيًا" و"معقولا" أو حتى قابلا للتمثيل قد تم التشهير بها فى أعمال مثل: أميرة كليف La Princesse de Clèves وكونتيسه تند La Comtesse de Tende وأميرة مونتبنسييه La Princesse de Montpensier. تعتمد مثل هذه التوجهات النقدية الجديدة على إقرارين من الإقرارات الأساسية فى المعركة: أولا، ما هو محل نزاع ليس الجنس، بل النوع، وأن تمثيلات المرأة، مثل تركيبها الثقافى (النوع)، قابلة للتغير؛ ثانيا، لابد من إعادة النظر فى علاقة المرأة بالعقل

البشرى، والاعتراف بأن عقل المرأة لا يقل عن عقل الرجل، ولذلك لابد من الاعتراف بسلطة تمثيلاتهن الأدبية التجديدية المتحدية وبجماليات كتابتهن.

تكشف كتابات هؤلاء النساء عن وعيهن بأن المنازعات الأدبية واللغوية اشتملت على مناظرات حول النوع، وأن تقلبات كتابة المرأة تعكس تلك التقلبات فى المناظرات الأكبر حول طبيعة العقل البشرى. لا الحجج النسوية البارزة فى تراث معركة المرأة من أجل مساواة عقل المرأة مثل الحجج، التى أدلت بها مارى دى جورنيه فى عشرينيات القرن السابع عشر، ولا إعادة الديكارتية Cartesianism تصور العقل البشرى على أنه منفصل عن النوع ungendered، ولا ثقافة المنتديات بما فيها من تطوير لسلطة المرأة الثقافية وحكمها – لم يضمن أى من ذلك أساسًا لجعل تفكير المرأة وكتابتها سلطة مسلمًا بها مساوية لسلطة الرجل. ومع أواخر القرن السابع عشر، كان يتم تهميش كتابة المرأة وسلطتها النقدية غير الرسمية تهميشًا مطردًا: فبالإضافة إلى المحدثين الذين مالت كتابة المرأة لأن ترتبط بجوهم النفسى، خسرت المرأة المعركة الأكبر حول طبيعة الأدب الفرنسى ووظيفته الثقافية أمام القدماء[٤].

إن فقدان المرأة لموقعها فى ميدان الأدب صدق على اهتمام تأسيسى لنص كرستين دى بيزان: الحاجة إلى مجتمع مختلف للمرأة يمكنها من الاستقلال والإبداع. واستبق ذلك العوامل الثقافية والمادية التى مكنت كتابة المرأة، كما استبق موضوعًا متكررًا فى الممارسة النقدية للمرأة، ونقصد بذلك الحاجة إلى تكوين جمهور أنثوى يدافع عن موقع كتابة المرأة ويؤازره. ومن بين المدافعات الكبريات هنا إيليزين دى كرين ولويز لابيه (اللتان كانتا تكتبان فى منتصف القرن السادس عشر)، والبندقيتان موديراتا فونتى Moderata Fonte ولوكريزيا مارنديلا Lucrezia Marinella (اللتان كانتا تنشران فى عامى ١٦٠٠، ١٦٠١)، وفى إنجلترا الشاعرتان كاثرين فيليبس Katherine Philips وچين باركر Jane Barker (اللتان كانتا تنشران فى عامى ١٦٦٤، ١٦٨٨). وعلى الرغم من أن فيليبس وربما باركر كونتا مجموعة، وأن لابيه

ساهمت فى مجموعات إنسانية مختلطة فى ليون، وعلى الرغم من أنه كانت هناك شبكة مراسلات عابرة لأوروبا كلها، فإن الكاتبات الإنجليزيات كن معزولات ومتفرقات؛ وظهرت مثل هذه التجمعات فى فرنسا فقط نتيجة لتطور المنتديات الأدبية. وفى إيطاليا، التحقت النساء بالأكاديميات الإنسانية والتعليم الجامعى، إلا أن ذلك لم يولد العديد من الكاتبات وناقدات الأدب: فكانت الكوابح الثقافية القوية مثل السلطة الذكورية والزواج ما زالت تخرسهن.

فى فرنسا فى القرن السابع عشر، كما فى إنجلترا بعد ذلك، كانت الثقافة الاجتماعية فى المنتديات التى تعقدها النساء واحدة من أهم العوامل وراء امتلاك المرأة زمام الكتابة واكتسابها التأثير الثقافى الكبير؛ فاحتكاكهن الاجتماعى بالكتَّاب الذكور الرواد ابتدأ إصلاحات فى الأنواع الأدبية الراسخة مثل الرواية، وطور أنواعًا أدبية جديدة مثل الصورة الشخصية portrait والأدب التراسلى epistolary literature. واكتسبت المحادثة مكانة كبيرة كفن امتلكت المرأة ناصيته، واشتملت على مناقشة نقدية أدبية طغى عليها حكم النساء وذوقهن. كما أن المحادثة أثرت على أسلوب الرواية تأثيرًا عظيمًا. ويشهد على ذلك كتاب مارجريت بوفيه Marguerita Buffet، الذى يتخذ عنوان مدائح العالمات الشهيرات القديمات منهن والمحدثات Les éloges des illustres savantes tant anciennes que modernes (الذى نشر مع ملاحظات جديدة حول اللغة الفرنسية Nouvelles observations sur la langue françoise، عام ١٦٦٨). وتعرّف المحادثة الذكية بأنها أدبية ونموذجية؛ لذلك فإن احتفاءها بمعاصراتها يشمل أولئك اللاتى تم النظر إلى محادثاتهن على أنها جليلة الشأن. وهذا الكتاب يسجل لنا نساء لولا محادثاتهن ما بقى لمهاراتهن أثر، كما يوسع مجال النقد الأدبى. تشكلت الأذواق الجمعية، وقدر للنقاش أن يدور بين أكفاء ثقافيين، مما أنتج آراء نقدية أقل هرمية وأكثر ليبرالية مما كان فى أماكن أخرى. وتطورت مصطلحات ومعايير نقدية جديدة لا يمكن أن تتسق اتساقًا تامًا مع المناظرات والقوانين التقليدية،

ولكن مثل هذه التجديدات كانت، للمفارقة، نقطة ضعف فى هذا العمل: فلقد همّش المعارضون الذكوريون أفكار الاستجابات والاحساسات التلقائية الطبيعية على أنها أدنى من ثقافتهم الذكورية، قارنين بينها وبين الطبيعة. ومع ذلك، تمكنت المرأة هنا بشكل مؤقت من أن تكون فاعلة، لامجرد مستهلكة، وكان نقدها الأدبى الحوارى مهمًا فى هذا الجانب؛ فلقد كان حلقة الوصل بين الاستهلاك (القراءة) والإنتاج (الكتابة). لا يمكننا أن نقول إن أيًا من هذه التطورات كان ينتمى لتراث معركة المرأة؛ بيد أن كل هذه التطورات تعكس معارك المرأة مع الثقافة الذكورية كما تم بيانها فى ذلك الوقت. ولكن المرأة لم تضمن مكانًا أو سلطة ككاتبة وناقدة من خلال ثقافة المنتديات: قرب نهاية القرن، قام المتحفظون السلطويون أمثال: بوالو بتهميش الكاتبات اللاتى أصبحن رهينات فى المعركة النقدية الأوسع بين القدماء والمحدثين. حتى تطوير الديكارتية لعقل المرأة لم يكن قويًا بالدرجة الكافية لمحاربة ثقل التراث، الذى تم تقويته فى هجمومات بوالو (أبطال الرواية Les héros de roman، ١٦٧٤)، فى الأساس على مادلين سكيديرى، التى ردت بمحادثة من محادثاتها بعنوان عن النميمة De la médisance (١٦٨٤). وهنا التقت قضايا النوع بقضايا القوة والسلطة وعلم الجمال: ويرى بوالو أن الرواية هددت بانفتاح الثقافة الأدبية على جمهور عريض على نحو غير مستحب، كما يرى أن "جرم" سكيديرى يتمثل فى أنها امرأة وروائية فى آن واحد.

سكيديرى شخصية نادرة فى هذه الفترة التى استغرقت ثلاثة قرون؛ فلقد كانت كاتبة ناجحة جدًا وغزيرة الإنتاج، كتبت النقد الأدبى ودمجته فى رواياتها: على سبيل المثال فى محادثاتها التى تعتبر أداء لمناقشات نقدية اجتماعية، وفى تعليقات شخصياتها النسائية وحكاياتهن التى لا تنتهى المصممة لحث القارئ على التأويل والقيام بدور الناقد الأدبى، وبصورة غير مباشرة فى إطار تمثيلاتها للنساء، التى تحدت جماليات النوع التقليدية. ولكن كان لها سابقات ومعاصرات أنتجن نقدًا أدبيًا بعدة طرائق.

كانت مادلين وكاترين دى روش Madeleine and Catherine des Roches الكاتبتين الوحيدتين اللتين ظهرتا فى تاريخ سكيديري لشعر زمانهما، وكان منتداهما بواتييه Poitiers ومجموعات ليون التجمعات الفرنسية الوحيدة التى تنتج الشعر وأشكال النقد النسوى المتحدى فى القرن السادس عشر. لم تكن هناك تطورات مماثلة فى بريطانيا؛ وفى إيطاليا مال ما تنشره الكاتبات لأن يكون أقل جدلا، باستثناء نقد لورا تيراسينا Laura Terracina لتمثيل أريوستو Ariosto للنساء (أطروحة حول منشأ كل أناشيد أورلاندو الغاضب Discorso sopra il prinipio di tutti I canti d'Orlando furioso، ١٥٥٥) ونقد للوكريزما مارينيلّى Lucrezia Marinelli لكراهية المرأة فى الشعر، وتحدى الدفاع عن النساء على يد تاسو Tasso وسبيرونى (نبل النساء وعظمتهن: Le nobiltà, et eccelienze delle donne: et i diffetti e mancamenti de gli huomini، ١٦٠٠). ذهبت مادلين دى روش إلى أن الكتابة ضرورية لوضعية المرأة: وتصورت الكتابة الإبداعية على أنها فعل من أفعال تكوين الذات – ولا يمكن أن تتوافق مع الزواج. وعبرت ابنتها (التى لم تتزوج) عن العلاقة بين العمل الثقافى والعمل المنزلى فى شعرها: وعبرت عن امتزاج إبداعى بين القلم والمغزل (مغزلها يصنع الشعر)، متجنبة النقد المعادى للمرأة لإهمال الواجب الأنثوى ونقد التعلم بصفته يجعل المرأة مسترجلة defeminization (فيصفون العقل بأنه صفة ذكورية). وهنا اندمجت الكتابة الإبداعية بالنوع (الوسيط) والنقد الأدبى. بالنسبة للتحديات العميقة التى شهرت سلاحها فى وجه السلطة الذكورية السائدة، وبالنسبة للنقد الأدبى الذى تصور الكتابة فى إطار الذاتية والتغير، لابد لنا أن ننظر إلى لابيه وكرين اللتين طالبتا باستقلال التعبير الإبداعى للمرأة، واستحضرتا جماعة ضرورية من القارئات لمؤازرة عملهن؛ تجاوزت لابيه كرين فى أنها أصرت على أن قارئاتها لابد أن يكن متعلمات وكاتبات فى آن، ذاهبة إلى أن الكتابة تمكن المرأة من أن تغير موقعها من موضوع فى الثقافة الذكورية إلى ذات. وتوسع حجة لابيه مصطلحات المعركة من خلال الاستغلال الذكى لبلاغتها

ومن خلال حث المرأة على الكتابة حتى تكون فاعلة ثقافية، بالإضافة إلى كونها مستهلكة.

نجد أن تحولا مهمًا فى تاريخ القراءة مدون فى مصطلحات تعكس المعركة فى كتاب مارجريت دى نافار Marguerite de Navarre، الذى يتخذ عنوان السباعية L' Heptaméron (الذى نشر بعد وفاتها ١٥٥٨ / ١٥٥٩): فبطلاتها ينتقدن الطرائق المتوارثة فى التأويل النصى، ويخضعن السلطة الذكورية والعقل الذكورى للمساءلة، ويشهرن بالتأويل الذكورى قائلات إنه أناني وعنيف.

الكاتبة الفرنسية الأخرى الوحيدة التى ظل نقدها الأدبى باقيًا هى مارى دى جورنيه، وهى أول من حررت مقالات مونتانى (١٥٩٥). ويوضح موقفها أنه لم يكن هناك تطابق بسيط بين الممارسة النقدية النسوية والمثل العليا الأدبية الإصلاحية أو المعركة: فمجادلاتاها النسويتان اللتان حولتا مصطلحات المعركة لم يستجيبا لنصوص أخرى أو يولدا نصوصًا أخرى؛ ففى عملها الجدلى الأول، المساواة بين المرأة والرجل Egalité des hommes et des femmes (١٦٢٢)، نجد أن دفاعها عن المرأة دفاع جذرى من الوجهة المفهومية فى مناداتها بالاختلاف والمساواة بدلا من التقابل الهرمى التقليدى، إلا أنه دفاع ضعيف فى أن جورنيه تلجأ إلى أقدم سلطة، الله، فى شرح قضيتها وحمايتها. ويمكننا أن نعتبر هذا اللجوء إلى السلطة من بقايا التدريب الإنسانى الذى مكنها وأعجزها ككاتبة، بالمعنى الواسع. فلقد جعلها مدافعة عن شاعرات أواخر القرن السادس عشر ضد المذاهب اللغوية والجمالية الجديدة. وخول تعليمها موقفها النقدى، ولكن المرأة المتعلمة التى تدافع عن الماضى كانت بلا شك عرضة للرفض والاستهزاء. وعلى الرغم من أن دفاعها عن الشعر تضمن استراتيجيات نسوية مثل إعادة تدوين الصور الأنثوية على نحو تقليدى للشعر واللغات حتى تصير الرابطة بين النوع والإبداع مهمة من الوجهة المفهومية، بدلا من كونها مجرد موضوع جميل topos، فإن نقطة الضعف الأخرى فى موقفها كانت

تتمثل فى تعلقها بالمنطق القديم فى المشابهة والاعتماد على التناظر، الأمر الذى يمكننا أن نعتبره يقيد تفكيرها فى ماض معرفى(٥).

من الجهة الأخرى، استبق إدراكها لدور النوع فى الإبداع نقدًا نسويًا لاذعًا للديكارتية التى طورت عقلانية غير مجسدة وبالتالي أهملت النوع. من الصعب أن نقيّم تأثير الديكارتية على نساء المنتديات. وعلى الرغم من أن التجسيد الزاهد الديكارتى أفاد بعض النساء اللاتى ظللن غير متزوجات مما مكنهن من التفكير والتحدث والكتابة بحرية، إلا أن نقد العقل الديكارتى هو الذى ساد. التأنق préciosité هو ذلك الجانب من ثقافة المنتديات الذى أثر تأثيرًا أكثر مباشرة على النقد الأدبى للمرأة؛ ولا نستغرب ذلك إذا عرفنا أنه يضرب بجذوره فى النقد اللغوى. وتجلى أبرز تأثير تأنق فى الرواية، خاصة روايات سكيديرى ولافابيت. وظهر أكثر أنواع النقد الأدبى حيوية – الكتابة الجديدة كنقد لتقاليد نوع الرواية، وضمنا كنقد ثقافى أوسع – فى الإصلاحات الموضوعية والأسلوبية والجمالية والمفهومية، التى أجريت على هذا النوع الأدبى، خاصة بالنسبة لتمثيل المرأة. ويمكننا أن نعتبر ذلك طريقة فى النقد الأدبى جعلها أولئك الكاتبات خاصة بهن، تاركات الصراعات التقليدية حول سلطة التأويل للرجال.

إن القضايا المتنازع عليها فى معركة المرأة سبقت مناظراتها وبقيت بعدها، ولكن دون أن تحدث تأثيرًا حاسمًا على ممارسات الكتابة التجديدية للمرأة. وعندما اكتسبت المرأة سلطة ككاتبة، انخرطت أيضًا فى معارك نقدية؛ وعلى الرغم من أن السلطات الذكورية مالت إلى الفوز، فإنه يتم الآن الاعتراف بالتأثير النقدى الكبير للمرأة، خاصة فى ثقافة المنتديات الفرنسية، ويرجع الفضل فى ذلك إلى التاريخ والنقد الأدبى التصحيحيين اللذين قادتهما المرأة مرة أخرى.

* انظر أيضًا مقال جوان ديجان، حجرات خاصة بهن: المنتديات الأدبية فى فرنسا فى القرن السابع عشر، فى هذا المجلد.

الهوامش

1- Jane Anger, Her protection for women (1589) ed. S. G. O'Malley, in The early modern Englishwoman: a facsimile of essential works, 'Defences of Women', Part I, Printed writings, 1500-1640, ed. B. Travistsky and P. Cullen, et al., 10 vols. (Aldershot: Scolar Press; Brookfield, VT: Ashgate, 1996-), vol. IV [unpaginated].

2- See L. Timmermans, L'accès des femmes à la culture (1598-1715) (Paris: Champion, 1993), and E. Berriot-Salvador, Les femmes dans la société française de la Renaissance (Geneva: Droz, 1990).

3- See A. R. Jones, The currency of Eros: Women's love Lyric in Europe 1540-1620 (Bloomington: Indiana University Press, 1990).

4- See T. J. Reiss, The meaning of literature (Ithaca and London: Cornell University Press, 1992).

5- See C. Bauschatz, 'Marie de Gournay's gendered images for language and poetry', Journal of medieval and Renaissance studies 25,3 (Fall 1995). 489-500.

بنى الفكر

ترجمة: جمال الجزيرى

(٤٥)

الأفلاطونية الجديدة فى عصر النهضة

مايكل ج. ب. ألين

كانت الأفلاطونية الجديدة فى عصر النهضة Renaissance Neoplatonism من صنع الفلورنسيين مارسيليو فيتشينو Marsilio Ficino وجوفانى بيكو ديلا ميراندولا Giovanni Pico della Mirandola فى القرن الخامس عشر، كان لهذه الأفلاطونية أثر عميق وبعيد المدى على الحياة الثقافية والفكرية والدينية فى أوروبا لما يزيد عن قرنين من الزمان؛ وقدمت شكلا ذهنيًا تجاوز الحدود بين العلوم والحدود القومية دون أن تتصارع بالضرورة صراعًا مباشرًا مع البنى الذهنية mind-sets المعاصرة الأخرى، أى تلك التى تقرنها بالأرسطية Aristotelianism والبروتستانتية Protestantism والراموسية Ramism والاسكولائية الجديدة neo-scholasticism والهرمسية Hermeticism والكوبرنيقوسية Copernicanism ومجمعية ترنتو Tridentism وهلم جرا. ولم يلعب الأدب وتأويله إلا دورًا فرعيًا فيما كان حركة فلسفية لاهوتية فى الأساس تضرب بجذورها فى اهتمامات الكاثوليكية الوسيطة، ولكنها استمدت إلهامها من المثال الجذاب لمحاورات أفلاطون التى كانت قد اكتشفت لتوها من ناحية، واستمدت إلهامها من الناحية الأخرى من الشروح الفنية جدًا للأفلاطونيين الجدد. ولكن ذلك لا يعنى أن المحاورة الأفلاطونية - بتحولاتها الدرامية من التساؤل إلى العرض إلى الأسطورة إلى الخرافة إلى الاقتباس إلى التقسيم الجدلى إلى عدة سلاسل واندماجات - كانت مصممة على غراء النموذج الأدبى، بل على غرار

النموذج التأويلى، كما يعني أن أسلوب أفلاطون بوضوحه وسلاسته وتنويعاته التصويرية والساخرة صار معترفًا به كطريقة للتفلسف فلسفة تقف على النقيض من التجادل بغضب كما عند الاسكولائيين ومن المنهجة التحليلية عند أرسطو. وصار بديلا عظيمًا للستاجيرى(*) the Stagirite كفيلسوف، كما صار بديلا أكثر عمقًا وإلزاما لشيشرون باعتباره بلاغيًا نموذجيًا.

من القضايا الجلية التى تطرحها المحاورة الأفلاطونية قضية النوع الأدبى. قسم الحمادلة (أى الذين يسبحون الله شكرًا وحمدًا)doxologists القدماء أمثال ديوجينز لايرتيوس Diogenes Laertius فى كتابه حياة الفلاسفة Lives of the philosophers (٣- ٤٩ -٥١- ٥٨ - ٦١) المحاورات تحت عناوين مثل: "سياسية"، "أخلاقية"، "منطقية"، "فيزيائية"، "توليدية"؛ ولكن ذلك لم يرض من أعجبوا بالوحدة المسرحية للعديد من روائع أفلاطون، وبالتعقد والتنوع الكامن فى هذه الوحدة؛ لذلك تحول الأفلاطونيون الجدد الفلورنسيون إلى أسلافهم الأفلاطونيين الجدد القدامى من أجل تأسيس رؤية للمحاورة أفلاطونية تعتبر المحاورة متحدة تحت لواء موضوع عامskopos، وفى الوقت نفسه بها متسع للعديد من الاهتمامات. وربط هذا التوجه الأحادى monistic لميتافيزيقيتهم المنهج الكلى holistic بأشكال كتابات أفلاطون وبنياتها، إلا أن هذا التوجه نبع أيضًا من اعتقاد وطيد بأن أفلاطون البلاغى فهم النفس البشرية وولعها باللذة وبحثها عن التسامى، وأنه كان ساحرًا يستطيع أن يسحر بتعويذاته، وشاعرًا استمد إلهامه من ربات الفنون التسع Muses وقائدهن أبولو (الذى يدل اشتقاق اسمه على أنه ليس من العامة) ليلهم الآخرين.

(*) ربما نسبة إلى مدينة ستاجيرا Stagira أو ستاجيروس Stagirus، وهى مدينة قديمة فى مقدونيا فى شمال شرق اليونان، وهى المدينة التى ولد فيها أرسطو، ومن هنا فإن الستاجيرى هو أرسطو. (المترجم)

كان موضوع الإلهام أوليًا بالضرورة، على ضوء وصف سقراط Socrates فى محاورة فيدروس Phaedrus لحالات الجنون المقدسة الأربع، وهى الشعر والنبوءة والكهانة والحب، وعلى ضوء التحدى الجاد الذى قدمته محاورة أيون Ion لأحد الأفلاطونيين الجدد. حلل فيتشينو كلا النصيين عدة مرات – فعلى سبيل المثال- أسطورة قائد العجلة الحربية فى محاورة فيدروس بما فيها من صور عديدة لا تنسى يتم استحضارها دومًا فى أعماله وأعمال بيكو Pico، وتمدهما بمجموعة من المصطلحات والعبارات القياسية. ولكنه لم يستخدمها لتوليد نظرية فى الشعر poetics، بل نظرية فى النشوة ecstatics، وهى نظرية فى الإلهام الذى لا يعد أدبيًا على وجه الخصوص، إلا أنه ينبع من التجربة الرابسودية rhapsodic لأيون باعتباره منشدًا لشعر هومر. حتى لو رفضنا طريقة تفكير سقراط فى محاورة أيون، نميل إلى رؤية هذه المحاورة القصيرة الآن على أنها تصوير فكاهى أساسًا لرابسود ساذج naïve rhapsode، أى ممثل لا يفهم ما يفعله فهمًا حقيقيًا. فى مقدمته لهذه المحاورة فى ترجمته اللاتينية الرائعة لعام ١٤٨٤ لمجموعة أعمال أفلاطون، رأى فيتشينو الأمر على غير ذلك: كبيان أساسى لحلول الجنون الإلهى فى إنسان يعتبر وسيطًا لصوت الإله؛ أى بوقًا للإلهى. وفى أثناء ذلك لا يجيب عن السؤال المعرفى الذى يطرحه سقراط دومًا – ما الذى يعرفه أيون فى أثناء إنشاده وبعده؟ – بل يجيب عن السؤال النفسى – ما إحساس المرء عندما يكون وسيطًا للشعر؟ هل هى تجربة حلول تام وفقدان للذات أم هل يكتشف المرء ذاتًا أخرى أعلى تصير مندمجة فى القصيدة والقائها وتتغير بهما؟ هل نفحص أيون بعد تجربة الإنشاد فحصًا سقراطيًا عما يعرفه عن فنيات معرفة هومر بمهارات قيادة العجلة الحربية أو خلط أدوية مركبة أو الصيد بالسنارة، وهى ثلاثة من موضوعات هومر؟ أم هل سنمنحه التاج الذهبى المبتغى

لاستحضاره السردى لقفز أخيل(*) Achilles على هكتور Hector، ولبكائه الحار على آلام أندروماك(**) Andromache أو هيكوبا(***) Hecuba أو بريام Priam، ولـ " قوة" تمثيله؟

قدم لنا أفلاطون صورة المغناطيس بصورة ساخرة نوعًا، ولكن فيتشينو هو الذى استيقظ نتائجها المنطقية: أى أن الإله أو الآلهة يلهم / يلهمون الشاعر بالجنون المقدس الذى يحوله بدوره إلى المنشد الذى ينشط شعره، الذى ينقله إلى مستمعيه. وكانت نتيجة ذلك "سلسلة من الإلهام تنزل من الإلهى، الأمر الذى يمكن المستمع العادى من الاحتكاك بالإله العادى. فى مثل هذا التسلسل، لا تعد القصيدة إلا حلقة من الحلقات، أى حاملة للقوة المغناطيسية التى تسرى عبرها لتصل إلى المنشد ومنه إلى جمهوره، الأمر الذى يربطها بربات الفنون مصدر كل نشاط شعرى وبأبولو الإله الواحد الأسمى منهن. إن خصائص القصيدة، والتأكيد على الملامح التى تحمل على التحليل الشكلى، غير مناسبة للقضية الأساسية: وهى أن سماع القصيدة مجرد خطوة على أول درجة فى السلم الطويل للصعود الداخلى. بالتأكيد، ليست القضايا التى يثيرها كتاب فن الشعر لأرسطو وثيقة الصلة بالموضوع هنا؛ ذلك لأن فيتشينو يولد نظرية فى استجابة القارئ تفترض أن كل المستمعين سيستجيبون فى النهاية بالطريقة

(*) أخيل بطل الإلياذة وهو ابن بليوس وثيتيس وقاتل هكتور، وهو أعظم محارب يونانى فى حرب طروادة، وكان محصنًا ضد الضربات أو الطعنات، إلا كعبه الذى يمثل نقطة ضعفه الوحيدة. وعندما قام هكتور بقتل بتروكلوس Patroclus صديق أخيل، قام أخيل بقيادة اليونان إلى أسوار طروادة؛ حيث أصيب إصابة قاتلة فى كعبه على يد باريس، ثم قتل هكتور فيما بعد وربط جثته بعجلة حربية ودار به حول أسوار طروادة. (المترجم)

(**) أندروماك هى زوجة هكتور وأسرها اليونان عند سقوط طروادة؛ حيث تم منحها لابن أخيل نيوبتوليموس Neoptolemus كغنيمة من غنائم الحرب، ولكن بعد أن قتل نيوبتوليموس فى دلفى تزوجت أندروماك هيلينوس Helenus أخا هكتور وملك إبيروس. (المترجم)

(***) هكيوبا هى زوجة بريام Priam ملك طروادة ووالدة هكتور وباريس Paris وكاسندرا Cassandra، وبعد سقوط طروادة أسرها اليونان، والآلام المذكورة هنا هى آلامها على مقتل أبنائها وعلى إحساسها بالذل والمهانة بعد الأسر. (المترجم)

نفسها للالتقاء بقوة المقدس؛ وهى نظرية فى السلبية، على الأقل فى البداية: كلما كان المنشد أكثر سلبية، كان أكثر قدرة على القيام بدور الوسيط. ربما كانت نظرتنا لنظريته هنا نظرة سلبية للغاية؛ لأن افتراضات فيتشينو مؤسسة على السلطة التى وهبتها المسيحية بصورة تقليدية للطهر والوداعة والسذاجة من أجل المسيح، والإذعان لإرادة الله، والصبر حتى لو أدى الصبر إلى الموت. إن المفارقات التى تقوم بها أخرويتها otherworldliness باستثمار ملذات الدنيا تحول بالضرورة أيون السقراطى إلى أحمق مقدس، عارض صبور للملاحم، حتى عندما توقع هذه الملاحم سقراط نفسه فى شبكة دقيقة من المفارقات التى ليست من صنعه.

ولكن ليست الإلياذة Iliad ولا الأوديسا Odyssey هى نوع القصيدة التى كان يفكر فيها فيتشينو عندما كان يشير إلى نظريته فى النشوة الأفلاطونية، حتى على الرغم من أفلاطون، مثل أى يونانى مثقف، كان يستشهد بهما مرارًا وتكرارًا؛ فالوسيط الملائم للإلهام الإلهى هو الترنيمة الإلهية التى مدحها أفلاطون فى كتابيه الجمهورية Republic والقوانينLaws، وتعلن محاورة فيدو Phaedo أن سقراط نفسه كتب إحدى هذه الترانيم وهو فى السجن تسبيحا بحمد أبولو. ولكن كان أفضل مثال لها من وجهة نظر فيتشينو هو مجموعة الترانيم الأورفيوسية Orphic hymns، التى كانت تفترض أنها تنتمى للعصور القديمة جدًا فى عصر النهضة، ولكننا نعتبرها الآن قد كتبت فى القرن الثالث أو الرابع بعد الميلاد. اقتبس أفلاطون من قصائد أورفيوسية عديدة Orphica كانت معروفة فى عصره، واقتبس الأفلاطونيون الجدد فيما بعد من مجموعة الترانيم، الأمر الذى منح القصيدة الأورفيوسية سلطة أفلاطونية، علاوة على أن فيتشينو وبيكو ورثا عن بروكلوس Proclus وآخرين تصورًا لمجموعة من علماء اللاهوت القدماء prisci theologi مكونة من ستة علماء، وتبدأ من الشاعر الكاهن زرادشت Zoroaster والساحر المصرى هرمس

ترسميجستوس(*) Hermes Trismegistus ووصلت إلى ذروتها عند أفلاطون. وثالث شخص فى ترتيب هذه الجماعة هو أورفيوس Orpheus، الذى سحر الوحوش وهبط إلى العالم السفلى، والأهم من ذلك أنه تغنى بترنيماته إلى كل الآلهة بمصاحبة الحرق الشعائرى للبخور والمر والزعفران ومواد عطرية أخرى.

تتكون الترانيم من ابتهالات شعائرية لأسماء الإله وصفاته ومن قائمة بمآثره aretai المرتبطة بقوته، ومن الاعتراف الجذل بمدى هذه القوة فى الكون ومن دين الإنسان لنعم هذا الإله. وعلى ضوء اقتران أورفيوس بالقيثارة – وهذا موضع جدل كبير دار بين العوادين والموسيقيين فى عصر النهضة حول أوتاره وألحانه – افترض فيتشينو أن الترانيم كان يتم غناؤها أو ابتهالها فى تآلف تام بين الكلمات والأنغام chords، وتناغم تام بين طول صوت quantitics الكلمات فى اليونانية واللاتينية، وبين النغمات الموسيقية notes والفواصل الموسيقية intervals للبحور الموسيقية scales المفقودة للقدماء. علاوة على أن فيتشينو امتلك ما أسماه قيثارة أورفيوسية مرسوم عليها صورة لأورفيوس وهو يسحر الوحوش، وصار أداؤه الجذل للترانيم الأورفيوسية والأفلاطونية حدثًا موسيقيًا فى دوائر الأشراف الرومان patrician بفلورنسا، خاصة مع آل ميديتشى the Medici.

وكون أن هذه الترانيم الأورفيوسية كانت لها مثل هذه السلطة فى المجتمع المسيحى حتى ولو كان علمانيًا ومستنيرًا، كان يرجع إلى أنه على الرغم من أن هذه الترانيم كانت تنم عن تعدد الآلهة، وأن فيتشينو نفسه وجل من ترويج ترجماته؛ خشية أن تنشر عبادة شيطان demonolatry جديدة (كما يكتب فى خطاب لصديق حميم)،

(*) هو الإله الفرعونى توت Thoth الذى تنسب إليه كتب فى السيمياء والتنجيم والسحر، واسمه مكون من شقين: ١- هرمس Hermes الإله اليونانى، الذى كان إله التجارة وبالإبداع والدهاء والسرقة، وهو أيضًا كاتب الآلهة ورسولهم؛ ٢ - ترسميجستوس وهو مكون من كلمتين، وهما tris بمعنى ثلاثة أو ثلاثة أضعاف، و megistos بمعنى الأعظم، أى من تفوق عظمته عظمة هرمس ثلاثة أضعاف. وتوت إله الحكمة والقمر والمعرفة عند المصريين القدماء. (المترجم)

فإن مقدمتها كانت تشتمل على قصيدة رجوعية(*) palinode شهيرة تؤكد وحدانية الله. ولم يؤد ذلك إلى إبطال الـ ٨٦ ترنيمة التالية، بل إلى تصويرها على أنها أحجبة من الصور والصفات التى يتم خلعها على الإله الذى لا يمكن تصوره. صار أورفيوس المقابل لداود عند الأغيار وصارت ترانيمه مزاميرهم، وصارت قيثارته التراقية Thracian lyre هارب الرب. فى العزف على الأوتار الأورفوسية وترتيل الترانيم الأفلاطونية، كان فيتشينو يستدعى، على الأقل جزئيًا، المغني التوراتي، الأمر الذى وسع من نطاق سفر المزامير وأعاد تأكيد التزاوج المثالى بين الشعر والموسيقى فى فعل العبادة. لا يجب علينا التقليل من أثر هذه الأورفيوسية Orphism أو "الأيونية" Ionism الفيتشينية المبعوثة على الشعر الغنائى فى عصر النهضة، وخاصة على رونسار Ronsard وجماعة الثريا the Pléiade. ومن المثير أن نستكشف أثرها على فن ترتيل المزامير psalmody فى عصر النهضة - مع العلم بأن ترجمة المزامير شعرًا صار أسلوبًا من أساليب التكفير عن الذنب عند البروتستانت - وعلى محاولات شعراء مثل سدنى Sidney وكامبيون Campion إحياء البحور الشعرية الكلاسية والمزج بينها وبين الموسيقى.

ولكن لم يهتم شعراء ونقاد عصر النهضة بالمثل الأعلى للترنيمة الإلهية – حتى السير فيليب سدنى تجنبها فى كتابه دفاع عن الشعر Apology for poetry حتى يناقش الشعر "الصحيح" بدلا منها – بل اهتموا بالتحديات التأويلية للملحمة الكلاسية، خاصة الرومانية منها، ومحاكاتها. وفى إيطاليا كان هذا الاهتمام معقدًا نتيجة لوجود الكوميديا الإلهية Divine comedy. اعتمد الأفلاطونيون الإيطاليون على كل من فرجيل ودانتى، وولدوا علم تأويل يدين للترميز allegoresis فى العصور الوسطى، الدينى والعلمانى على السواء، كما يدين لكتابة القصص الرمزى القديم على

(*) القصيدة الرجوعية عبارة عن قصيدة يرجع فيها الشاعر عن شيء قاله فى قصيدة سابقة؛ أى أن فكرة هذه القصيدة تنسخ أو تلغى الفكرة التى أعرب عنها فى القصيدة السابقة. (المترجم)

يد هومر وفرجيل. وهنا لم يحاولوا أن تكون لديهم أصالة – فمغامرات أينياس Aeneas عند لاندينو Landino على سبيل المثال مغامرات روح تبحث بحثًا أفلاطونيًا – ولكن سلطة هاتين العقيدتين العظميين والقبول العام لجديتهما العالية أجبراهما على مواجهة طرد أفلاطون للشعراء من جمهوريته الفاضلة. ربما حاول سدنى وآخرون، الذين كانوا مفتونين بمواهب أفلاطون نفسه ككاتب شعرى، أن ينتحلوا الأعذار لهذا الطرد، وشعر فيتشينو على وجه الخصوص بأنه عليه أن يبحث فى الحجج وراء هجوم أفلاطون على الشعر، وأن يواجه رفضه لهومر وهسيود(*). ومن الواضح هنا أن نموذج أيون غير ملائم.

لقد أخطأ الشاعران الإغريقيان الأصيلان العظيمان فى شيئين كبيرين: نسبا العواطف ونقاط الضعف البشرية للآلهة الخالدين، وصوراهم تصويرًا بشريًا على صورتنا الضعيفة لمخلوقات تغضب وتغار وتخاف وترغب؛ ووضعا علم أنساب آلهة زائف يجعل الآلهة الأوائل ينبعثون من العماء، ثم يعاشرون بعضهم بعضًا جنسيًا على طريقة البشر من أجل توليد أجيال لاحقة. وفى الخطأ الثانى، وضعا نفسيهما فى صف أولئك الفلاسفة الطبيعيين (الفيزيائيين وعلماء الكون)، الذين أنكروا سيادة العناية الإلهية وأسبقية الجمال والنظام فى خلق العالم. للمفارقة، تظهر لنا القراءة الأفلاطونية الجديدة لمحاورة المائدة Symposium أن أفلاطون ناقش "عماء" الاشتياق الذى يعد شرط كل أقنوم hypostasis فى الهرمية الأنطولوجية قبل أن تتحقق فى الله الواحد، وبالتالى دمج الفكرة الهسيودية فى ميتافيزيقيته. ولكن ذلك لم يكن مساويًا لفرض أن العماء كان الحالة الأولى للكون، وهذه نقلة ربطت الشعراء بالملحدين والإبيقوريين(*) Epicureans

(*) هسيود Hesiod شاعر يونانى عاش فى القرن الثامن قبل الميلاد، وتنسب له ملاحم مثل الأعمال والأيام، وهى عبارة عن تصوير قيم للحياة الريفية القديمة، وأنساب الآلهة، وهى عبارة عن وصف للآلهة وبداية العالم. (المترجم)

(*) الإبيقوريون من يؤمنون بفلسفة إبيقور Epicurus، الذى قال بأن اللذة هى الغاية القصوى للحياة وهى الخير الأسمى، وفضل اللذة الفكرية على اللذة الحسية؛ ونظر إبيقور إلى العالم باعتباره= =لانهائى وسرمدى ولا يتكون إلا من أجسام وفراغ؛ وبعض الأجسام مركبة وبعضها الآخر

فى المجادلات اللاحقة. وعلى هذا الأساس من الميتافيزيقا وعلم اللاهوت الزائفين، كان لابد من أن يشيد الشعراء صرحًا من الأخلاق الزائفة، ويعيدوا خلق عماء العاطفة الذى لا يمكن أن تتخلق منه الفضائل المنظمة مثل الاعتدال والعدل والشجاعة والحصافة، جاعلين هذا العماء الحالة النفسية الأولى. باختصار، طور الشعراء رؤية مقلوبة للعالم تفتقر البصائر الأساسية للفلسفة الحقيقية، وبالتالى تفتقر أسس التقوى الفعلية.

ومع ذلك يمكن للفيلسوف أن يستمع إلى أغانيهم الفاتنة بلا جرم وحتى بمنفعة؛ لأنه يمكن أن يؤول كل شىء على المحمل الحسن بأن يشير إلى الله الواحد الخير، لا إلى العماء، كمبدأ كل شىء ومنتهاه. إن رحجان عقل المؤول وفضيلته وفطنته (ولا توجد هذه الصفات فى منشد مثل أيون) صاروا المفتاح الجديد لشرعية الشعر فى الجمهورية الأفلاطونية. يقول فيتشينو إنه لابد من طرد الشعراء الشعبيين من المدينة الفاضلة، ولكن لا يجب طردهم من الدولة. فلا يمكن أن يضر الشعراء أحدًا، بعكس الحشد الساذج من شباب المدينة سريعى التأثير وسهلى التأثر بالإيحاء. فعلى العكس من ذلك، يمكن للفلاسفة أن يستمعوا إلى الشعراء بأمان وفائدة. حيث إنهم يمكنهم أن يعيدوا تأويل أسرارهم بصورة أكثر أفلاطونية، ويوجهوا قصصهم لخدمة قضية الخير؛ لذلك فإن قصد المؤول، لا قصد الشاعر، هو الذى يحدد الشعر الجيد من الشعر السيئ بالمعنى الذى يمكن أن يخدم الفضيلة أو لا يخدمها. فيمكن للمؤول أن يخترق حجب القصص الرمزية والصور البلاغية ليتملى فى الحقيقة الأبدية، كما يمكنه أن يصحح أخطاء الشعراء، بأن يعيد تأوين صورهم البلاغية على ضوء الميتافيزيقا الأفلوطينية Plotinian. ويصير هرمس، وليس أبولو أو ربات

يتكون من ذرات لامرئية تتكون منها الأجسام المركبة، وتوصل إلى فكرة قريبة من فكرة دارون عن الانتخاب الطبيعي natural selection مؤداها أن القوى الطبيعية هى التى تولد الكائنات بشتى أنواعها وأن الأنواع القادرة فقط على الحفاظ على نفسها وعلى الانتشار هى الوحيدة التى تظل موجودة؛ كما ذهب إبيقور إلى أن الحواس تمدنا بمعطيات يمكن الاعتماد عليها ولا يحدث خطأ إلا عندما يتم تفسير هذه المعطيات تفسيرًا خاطئًا. وأنكر الحياة الآخرة؛ لأنه اعتبر الروح مكونة من جسيمات تنتشر فى الجسد ككل وتتحلل مع الجسد عندما يتحلل. (المترجم)

الفنون، الإله المتربع على عرش الشعر لأنه إله تلقى الشعر. وهنا نجد أن سلسلة القوة المغناطيسية التى ربطت أيون بالمنشد قد حلت محلها عصا رسول الآلهة عطارد، التى تقشع غيوم الوهم، وإن كانت ذهبية، فى المستمع الذكى التقى.

وعلى الرغم من ذلك، ظلت "العداوة القديمة"، "المعركة القديمة" بين الفلسفة والشعر، كما تعبر عنها جمهورية أفلاطون، مريرة، خاصة وأن الشعراء الهزليين لعبوا دورًا فى اتهام سقراط بالاستخفاف بالمقدسات، وهذا يعد رياء من جانبهم حيث إنهم كانوا يتصفون بعدم التدين: كانت أياديهم ملوثة بالدماء. ومن الواضح أن ذلك لم يكن يسرى على الشعراء الراحلين: أعلن سقراط نفسه أنه منذ صباه كان متيمًا بـ "عشق من نوع خاص لهومر وتبجيل له" (الجمهورية ١٠، ٥٩٥ ب)، وأنه يدفع عمره عشر مرات عن طيب خاطر فى سبيل أن يقابل "أورفيوس وموسايوس Musaeus، هسيود وهومر" (دفاع Apology، ٤١ أ)؛ وطوال حياته، مثل أى آثينى متعلم، كان يقول دومًا إن هومر هو عبقرى اليونانية المبدع، ومولد زخارفها وجمالها. وهكذا يتكون لدينا معنى غير متسق عن الشعر والشعراء فى التراث الأفلاطونى الجديد ينبع بصورة متغايرة من تبجيل سقراط الشخصى لهومر على الرغم من دور الشعراء الهزليين فى محاكمته وإدانته، كما ينبع من قواعد أفلاطون الأخلاقية والسياسية على الرغم من وجود دلائل على أساطير جنونه المقدس وشطحاته الشاهقة.

دار جدل أيضًا بين الشعراء والفلاسفة حول طبيعة الصور Forms الأفلاطونية وتصورنا لها. إذا كانت محاكاة الفنانين التصويرية للأشياء المادية قد أدينت فى الجمهورية بأنها تبعد ثلاث درجات عن الحقيقة، فإن محاكيات الشعراء اللفظية لم تتعرض لقوة الطرد نفسها. تحدث أفلوطين Plotinus عن جمال الألوان الخالصة وصدقها والأشكال المجردة وطور نظرية أن الفنان يحاكى الصور المثالية للأشياء، ولا يحصر نفسه فى إعادة إنتاج خاطئة بالضرورة لمنتج أو شىء مختل فى الطبيعة. وهنا يبدو أن أفلوطين أول أفلاطونى يقدم دفاعًا لا محاكيًا عن الفن بناء على أسس

أفلاطونية رغم أنف أفلاطون نفسه. ولكن الشاعر الملحمى لايحاكى أشياء ساكنة مثل درع أخيل بقدر ما يحاكى مآثر البشر، أى أن يبسط على مستوى الزمن فضائل أوديسيوس Odysseus أوقوريش Cyrus أو أينياس Aeneas. ميتافيزيقا أفلاطون ماهوية essentialist ولازمنية timeless وترى أن كل الظواهر الزمنية تساهم فى الماهية essence فى أفضل الأحوال، أو أنها وهمية فى أسوأ الأحوال. ولكن الأفلاطونيين الجدد، فى تركيزهم على النفس بصفتها الأقنوم الثالث وفى اعتمادهم على حجة الحركة الذاتية فى محاورة فيدروس (٢٤٥ج - ٢٤٦أ)، أبرزوا الطبيعة الزمنية بالضرورة لكل ما يوجد فى الحركة ومن خلالها، الجسدية والعقلانية على السواء (أى طبيعة البرهان الانتقالى discursive reasoning). إذا كان الذكاء الملائكى mens هو ملكة الإدراك الحدسى فى علم النفس التقليدى، فلابد أن ينتقل العقل البشرى ratio من المقدمات إلى النتائج، أى لابد أن يدور فى الدائرة الكبرى للتفكير المنطقى circus maximus of ratiocination حول تحليل مثال ما لا يمكن أن يتأمله تأملا مباشرًا إلا الذكاء الملائكى. وهنا نجد أن هذا الدوران الذى يبدأ كحركة تدريجية للمنطق أو التحليل يقترب عبر دوائر أصغر فأصغر من الركود الملائكى للحدس؛ لأن نهاية الفكر هى القوة المشكلة لمثال ما Idea.

ما دام الشعراء قادرون على التحدث إلى القوة المشكلة للمثل Ideas، فإنهم يكررون الدوران الذى نقترب من خلاله للأفكار بصورة أوثق فى عملية البرهان. ومن هنا يمكن لقصائدهم أن تخدم عربات نفسنا soul-chariots وهى المركبات التى نصعد من خلالها إلى أقصى حافة محدبة للسماء والفكرية، ومن هناك نتأمل عن بعد ما تسميه محاورة فيدروس (٢٤٧ أ) "المناظر المباركة" للحقيقة الجلية. وها نحن مرة أخرى أكثر قربًا من الترانيم الإلهية لأورفيوس وداود من قربنا من السطح المعقد لقصة ملحمية حتى وإن كانت مرمزة بصورة معلقة تمامًا. فى الواقع، من الإنصاف أن نقول إن الأفلاطونية الجديدة - نتيجة للتشجيع الذى منحته فى العصور القديمة

وفى عصر النهضة للإزاحات الأكثر جسارة لترميز القصص - كانت تضرب بجذورها فى عالم الشعر الغنائى الإلهى، فى عالم التعاويذ والتمجيد؛ وفى حالة الاغتباط التى تولدها الأغنية فى المغني والمستمع على السواء، يرتبط كل منهما بالآخر وبالإله، أى أنهم منجذبون بالمعنى الأصلى للكلمة. وكون هذا الانجذاب enthusiasm أو الجنون furor أو الهوس mania يعرّف ارتباط الأفلاطونية الجديدة بالشعر وبالتالى بالشاعر، لا بالقصيدة، يفسر مركزية الفقرات المأخوذة من الجمهورية والقوانين فى ارتباط عصر النهضة بالأفلاطونية الجديدة مرة أخرى. فهذه الفقرات تعرّف طبيعة الشعرية أفلاطونية الجديدة، كما أنها تعيد تعريف طرد أفلاطون للشعراء ومن بينهم شاعران من أكثر معلمى الإغريق احترامًا وتبجيلا، هما مصدر معرفتهم paideia.

فى القرن السادس عشر، قام الأكاديميون الإيطاليون بإحياء الشعرية الأرسطية، كما يسجل لنا برنارد فينبرج Bernard Weinberg ذلك بالتفصيل[1]، أحدثت هذه الشعرية تحولا كبيرًا فى المنظور: من حالة الشاعر إلى شكل القصيدة ونوعها؛ من طبيعة الإلهام إلى عملية الإبداع المضنية the labour of the file؛ من كشف الحقائق الميتافيزيقية إلى تأسيس القوانين الملائمة لتصميم الحبكة وتصوير الشخصيات والأسلوب؛ من الموسيقى المراوغة للصعود نحو الداخل إلى تحديد أمور اللغة والبحور الشعرية. والحيرة التى نجمت حتى من أكثر الأذهان موهبة فيما يتعلق بالاختيار بين شعريتين متنافستين، وإن لم تكنا متعارضتين تمامًا - هذه الحيرة واضحة فى كتاب دفاع عن الشعر لسدنى، ولكن من المؤكد أنها حيرة عامة. ولكن على الرغم من أن جيلا جديًا توجه بفضول نحو أفكار أرسطو عن القصيدة كموضع للدراسة والتحليل، فإن هذا الجيل ظل منبهرًا بالتأكيد الأفلاطونى على الشاعر كذات يحل فيها الإله. فى الواقع، استمر هذان التركيزان فى تحديد طبيعة الجدل النقدى عبر عصر التنوير إلى أن تحول الموقف على يد الرومانسيين ونظريتهم الثورية

الخاصة بالقوى الـ esemplastic لما كان دومًا ملكة تابعة ويسهل تضليلها، ألا وهى الخيال.

الهوامش

1- B. Weinberg, A history of literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961).

(٤٦)

علم أوصاف الكون والشعرية

فرناند هالين

علم أوصاف الكون Cosmography، أو وصف تكوين الكون ويشمل الفلك والجغرافيا، يرتبط بالشعرية إما عن طريق التناظر analogy (حيث تعد القصائد استعارات للكون وهو موضوع دراسة علم أوصاف الكون) أو عن طريق العرض exposition (فى الشعر الذى يهدف جزئيًا أو كليًا إلى ممارسة كتابة علم أوصاف الكون). وسنتناول كلتا العلاقتين هنا، بالإضافة إلى بعض آثار الثورة العلمية عليهما. وبما أنه من المستحيل بالطبع أن نتناول كل شىء، سنذكر فقط بعض أهم النصوص وسنبرز الخصائص العامة بدلا من الفروق الدقيقة.

إن التناظر بين الكون cosmos والكلمة logos، الذى يجعل الوحدة والتنوع المتناغم القواعد الأساسية للبلاغة والشعرية الكلاسية، موجودة بالفعل عند أفلاطون(١). ويطور أوغسطين Augustine هذا التناظر فى مجموعة من النصوص المؤثرة(٢). ويحتل ماكروبيوس Macrobius أهمية كبرى وسط المصادر القديمة الأخرى، حيث إنه أكد على التشابه بين شعر فرجيل وخلق الله (أعياد الإله ساتيرن Saturnales، ٥، ١، ١٩،٢٠). فى بدايات عصر النهضة عاود هذا الموضوع الظهور فى العديد من وصفات التنوع الفنى، كما تم استلهامه من التراث البيزنطى الذى تبع هرموجينز Hermogenes، وتم إدخاله إلى إيطاليا على يد چورچ

التربيزوندى George of Trebizond[٣]. وطور أنجيلو بوليتسيانو Angelo Poliziano، على سبيل المثال، المقارنة الماكروبيوسية بالتفصيل بين عمل فرجيل وخلق الله فى معطفه Manto (١٤٨٢، الأبيات ٣٥١ – ٣٦٧) حيث إن الأوصاف الحية لنص الشاعر تعكس أكثر الفصائل تنوعًا discors facies فى جمال العالم[٤]. وزعم العديد من كتَّاب عصر النهضة جمالا مماثلا لأعمالهم[٥]. موضوع الشعر كنظير للعالم نتيجة لأوصافه "الحيوية" والتناغم المتنوع discors concordia لتعدد هذه الأوصاف يتكرر عند فيدا Vida (فن الشعر، De arte poetica، ٣، ٧٥،٦٤) ورونسار (مرثاة إلى دى مازير Elégie à Des Masures، ١–١٣) وفوكلان دى لافرينيه Vauquelin de La Fresnaye (فن الشعر Art poétique، ٣، ٦٥٩–٦٧٥) وتاسو (أطروحات حول القصيدة البطولية Discorsi del poema eroico) وآخرين[٦]. ويطبقه چورچ تشابهان George Chapman على وصف هومر لدرع أخيل، وآرثر جولدنج Arthur Golding على وصف أوفيد Ovid لقصر الشمس[٧] وهلم جرا.

بعيدًا عن هذين الجانبين النوعيين كان الشعر يعتبر أيضًا مرآة لعلاقات كمية بين أرجاء العالم؛ فالتناظر بين العروض والتناغم السماوى الموجود عند شيشرون (عن الخطابة De oratore ٣، ٤٥) وعند أوغسطين (عن الموسيقى De musica،٦) طوره كرستوفورو لاندنيو Cristoforo Landino فى شرحه لدانتى، حيث يصر على التناظر بين الشعر وخلق الله طبقًا لعدد التفاعيل number والوزن measure والإيقاع weight (الحكمة Wisdom، ١١، ٢٠): تفاعيل feet بيت الشعر تخضع لقواعد العدد، والاختلاف بين المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة يخضع لقواعد الوزن، وإيقاع القصيدة يتشكل من خلال المعنى والعاطفة[٨]. وطور آخرون كثيرون، بداية من بوليدور فيرجل Polydore Vergil حتى مارفيل Marvell الموضوع نفسه، وغالبًا ما يضيفون أفلاطون وفيثاغورس Pythagoras للمراجع التوراتية[٩]. لا تقتصر شعرية

التناغم الكمى على العروض، بل يمكن تطبيقها أيضًا على العمل ككل، الذى تجسد بنيته الصيغ الفيثاغورسية أو الأفلاطونية الخاصة بتناغم الكون(١٠).

إذا كانت القصيدة مرآة لتنوع الكون ويهيمن عليها شكليًا تناغم موسيقى مماثل، يمكننا أن نعتبر الشاعر مناظرًا للإله. فى مقدمة Proemio شرحه لدانتى، يوسع لانديتو هذه الفكرة هكذا:

و قال الإغريق إن كلمة شعر مشتقة من الكلمة piin [كذا]: وهى مصطلح وسيط بين "يخلق" المناسبة لله الذى يخلق الشىء من العدم، وبين "يصنع" التى تقال عن البشر فى كل فن عندما ينشئون شيئًا ما من المادة والشكل. وهذا هو السبب، على الرغم من أن خرافة الشاعر ليست مصنوعة كلية من العدم، فإنها تتجاوز الصنع وتقترب كثيرًا من الخلق(١١).

وعلى الرغم من أن لانديتو يدافع عن التناظر بناء على أساس الاشتقاق اللغوى، فإنه يصر أيضًا على دونية الشاعر بالمقارنة بالله عند المسيحيين. فبخلاف الله لا يخلق الشاعر شيئًا من العدم ex nihilo فى الواقع. فبما أنه يدمج ويحول مواد موجودة بالفعل، ربما كان أقرب للصانع demiourgos فى محاورة تيماوس Timaeus. ولكن على الرغم من أنه كان هناك قبول عام فى عصر النهضة لفكرة أن الشاعر لا يخلق من العدم، فإنه يبدو فى الغالب أنه ينافس الله أو يقوم بدور الوسيلة التى يصل من خلالها الخلق الإلهى إلى الكمال الذى لا يمتلكه هذا الخلق فى حد ذاته. وبهذه الطريقة قلل بعض الكتّاب المؤثرين فى القرن السادس عشر دونية الشاعر إلى الحد الأدنى أو سعوا لأن يعوضوا هذه الدونية.

يرى يوليوس قيصر سكاليجر Julius Caesar Scaliger أن خلائق creations الفنون أسمى من خلائق الطبيعة وتقوم هذه الفكرة، التى تطورت فى إطار نظرية متكلفة فى الأفكار(١٢)، على فكرة أرسطو على المحاكاة mimesis والاختلاف بين

الشعر والتاريخ. عالم القصيدة يطبق القوانين التى يعمل بموجبها تطبيقًا أفضل بكثير، فهذا العالم خال من المخاطر التى تشكل عقبات بين الفكرة وتحقيقها (فن الشعر الكتاب السابع، Poetices libri septem، ٣، ٢٥)[١٣]. يخلق الشاعر طبيعة أخرى altera natura أسمى من الطبيعة: "بما أن الشعر يمنح شكلا لما ليس موجودًا، وشكلا أفضل لما هو موجود، فإنه يعطى انطباعًا بخلق الأشياء نفسها، كإله آخر..."[١٤]. ينظر سكاليجر للعروض بالطريقة نفسها: فى العالم لا يتحقق التناغم الموسيقى إلا على المستوى الكونى لحركة الكواكب، لا فى البنية التفصيلية لنطاقه الأرضى؛ والشعر فقط هو الذى يحقق تناغمًا قويًا numerosa concordia يتجلى فى كل مقطع من كل بيت شعر[١٥].

علاوة على أن السير فيليب سدنى فى كتابه دفاع عن الشعر يؤكد أن الشاعر "ينمى فى الواقع طبيعة أخرى". فثراء الشعر وجماله يبزان تنوع العالم: "الطبيعة لا تهيئ الأرض بمثل بهذه الطنافس البديعة كما يفعل الشعراء المتنوعون، ولا بمثل هذه الأنهار المبهجة والأشجار المثمرة والزهور الشذية أو بأى شىء آخر يمكن للطبيعة أن تجعل الأرض المحبوبة جدًا أكثر جمالا. عالمها عالم نحاسى؛ أما الشعراء فهم الوحيدون القادرون على تقديم عالم ذهبى". لا يمكننا أن نفسر سمو الشعر هنا إلا على أن المؤلف لا يجمع المواد الموجودة فى العالم، بل يخلق، مثل الله، من "الأفكار" والتمثيلات الداخلية التى يتصورها بحرية. ويقول سدنى إن الشاعر "ليس منغلقًا فى الإطار الضيق لمواهب [الطبيعة]، بل يتجول بحرية فى إطار دائرة بروج قريحته"[١٦]. الشاعر موهوب فطريًا بعالم داخلى مكتمل فى ذاته، وتحيطه قبته السماوية الخاصة.

فى أثناء عصر النهضة كان يعتبر علم أوصاف الكون جزءًا من المعرفة الموسوعية الضرورية للتفوق فى الأنواع الشعرية العليا. وكانت معرفة الفنون والعلوم تعتبر مصدرًا للاختراع بوجه عام، ولها القدرة على مساعدة الشاعر فى توليد أوصاف

ومقارنات مناسبة. ولكن علم أوصاف الكون لعب أيضًا دورًا مهمًا كمادة معينة فيما يسمى "الشعر العلمى" scientific poetry، كما ولّد أيضًا نوعًا أدبيًا أسماه جيوم كولتيه Guillaume Colletet "الشعر الطبيعى" poésie naturelle: "الشعر الطبيعى هو الشعر الذى يتناول أشياء الطبيعة وكذلك الأجسام السماوية كأجسام أرضية وأولية تناولا تامًا"(١٧).

كان إدخال المادة العلمية فى الشعر معرضًا أيضًا للنقد. لقد قال أرسطو بالفعل إن هومر وإمبيدوقليز Empedocles لا يشتركان فى شىء سوى أنهما يكتبان نظمًا؛ يستحق إمبيدوقليز أن يسمى "طبيعيًا" naturalist، لا "شاعرًا" (فن الشعر، ١، ٤٧ب). ونتيجة لذلك كان النقاد الذين ينتقدون الشعر العلمى وشعر وصف الكون فى القرن السادس عشر ذوى توجهات أرسطية.

علق أليساندرو بيكولوميني Alessandro Piccolomini على حكم أرسطو على إمبيدوقليز فى كتابه ملاحظات على كتاب فن الشعر لأرسطو(١٨) Annotationi nel libro della Poetica d'Aristolele وحذر قائلا إنه لا يجب على الشعراء أن يدخلوا فى مقارناتهم وأوصافهم عناصر "مخبأة فى أعماق الفنون والعلوم"؛ لأن معظم القراء لن يفهموا هذه الفقرات، والأهم من ذلك، لأنه لا توجد "محاكاة" فى مثل هذا الإجراء؛ فالمواد العلمية تفتقر لصفتين أساسيتين تتطلبهما فكرة المحاكاة عند أرسطو. فهذه المواد لا تمنح نفسها بسهولة للفعل action، بل للتطورات الوصفية. كما لا يمكن أن يكون هناك تحول للأفضل أو الأسوأ؛ لأن العلم، من وجهة نظر الشاعر، يقع ضمن مجال الحقيقة الموضوعية؛ لذلك بالنسبة لبيكولوميني لابد للمرء أن يسلم بأن فرجيل وهومر شاعران أعظم من لوكريتيوس Lucretius ودانتى.

فى إنجلترا يتخذ سدنى أيضًا موقفًا أرسطيًا حيال الموضوع. فعندما يتحدث عن القصائد التى "تتناول موضوعات فلسفية"، يتذكر المقابلة التى يعقدها فن الشعر

لأرسطو بين هومر وإمبيدوقليز عندما يكتب قائلا إن النظم "ما هو إلا حلية للشعر، لا علة له؛ لأنه كان هناك العديد من الشعراء البارعين جدًا الذين لم يستخدموا النظم قط، والآن هناك عدد غفير من الناظمين versifiers الذين لا يستحقون اسم شعراء"(١٩). فالكاتب الذى ينقل معلومات من خلال النظم "متدثر بعباءة الموضوع المعروض ولا يخطو أية خطوة على طريق الإبداع". إن الافتقار إلى "الإبداع" يتضمن الافتقار إلى المحاكاة بالمعنى الأرسطى. ومن المؤكد أن عبارة "متدثر فى عباءة الموضوع المعروض" مقصودة لأن تتباين مع فكرة "يتجول بحرية فى إطار دائرة بروج قريحته" التى يصف بها سدنى، كما رأينا، الشاعر المبدع حقًا.

بالتأكيد يمكن أحيانًا الدفاع عن استخدام المادة العلمية فى إطار النظرية الأرسطية فى الشعر كمحاكاة. فلقد لاحظ سرفيوس Servius فى معرض تعليقه على زراعيات Georgics فرجيل أن العرض الشعرى للمعرفة يتضمن استخدام علاقة متخيلة بين أستاذ وتلميذ(٢٠). وتم تطوير حجج مماثلة للدفاع عن دانتى، الذى اتهمه بمبو Bembo وآخرون بأنه أدخل "فلسفة" كثيرة جدًا فى الكوميديا الإلهية Divina commedia. يؤكد أليساندور رينوتشينى Alessandro Rinuccini فى ملاحظات مخطوطة تنسب له (ح ١٥٨٧) أن الفلسفة هى المادة المناسبة للحوار بين الأبطال المثقفين فى قصص دانتى؛ وبهذه الطريقة تساهم الموضوعات العلمية فى معقولية المحاكاة:

من يلومونه على تناول العلوم بطريقة رفيعة جدًا لا يدركون أنه يدعى المعقولية verisimilitude ؛لأن شخصين متميزين مثله هو وفيرجل Vergil يستطيعان أن يقدما تأملات بصورة أفضل من الأبطال المسئولين عن حكم الآخرين؛ وتتطلب منهما المكان والزمان والمناسبة أن يفعلا ذلك، كما يدخل دانتى ذلك بالتدريج. باختصار، إنه يحاكى رجلا يرغب فى التعلم(٢١).

لكن استخدام هذه الموضوعات العلمية تم تبريره بأسباب نظرية محضة أيضًا؛ فلقد كان هناك تعريف آخر للشعر لا يقوم على استخدام التخييل، بل على الوزن، واقترحه أفلاطون قديمًا (فيدروس، ٢٥٨ ب) وآخرون. إذا تم تعريف الشعر من خلال الوزن فقط، سيمكن للشاعر أن يكتب عن كل الموضوعات بغض النظر عما إذا كانت هذه الموضوعات مصبوبة فى قالب تخييلى. قبل عام ١٤٠٦ كان كولوشيو ساليتاتى Coluccio Salutati قد أعلن – فى عمله غير المكتمل أعمال هرقل De laboribus Herculis – بالفعل أن معظم أنواع القول artes sermocinales لها مادتها الخاصة ونهائيتها المقيدة؛ وهى تكمل بعضها بعضًا دون أن تتداخل حدودها: عالم النحو لا ينافس عالم البلاغة. والشعرية فقط غير خاضعة لهذا النوع من التحديد التوزيعى؛ فالشعر ليس مادة خاصة به، وبالتالى فهو قادر على تناول كل الموضوعات، الأمر الذى يجعله يكمل أنواع القول الأخرى. وهكذا، على الرغم من أن الشعر مجرد شكل من أشكال القول، فإنه يحل محل كل هذه الأشكال القولية: "والآن ليست مادة الشعر شيئًا محددًا... ولكنها عامة مفتوحة باتساع..."(٢٢).

من بين كل الموضوعات العلمية الممكنة، يحتل علم وصف الكون مكانة متميزة بين أعلى الموضوعات وأكثرها ملاءمة للشاعر. فى الواقع يقول بونتى دى تيّار Pontus de Tyard فى كتابه أول فضولى Le premier curieux (1557): "بما أن... الإنسان لا يستطيع أن يتمنى أو يتلقى خيرًا أعظم من المعرفة الحقيقية بالأشياء، أعتقد أن حالة الإنسان الذى يقضى حياته مع العلوم حالة سعيدة وحميدة... لقد خُلق الإنسان ليتأمل العالم"(٢٣). ليس العلم، خاصة فيما يتعلق بنظام العالم، حكرًا على المتخصصين فقط، فهو يخص بشرية الإنسان، وما دام كذلك، لابد أن يسترعى اهتمام البشرية كلها وتأملها. يرى چاك بليتييه مانى Jacques Peletier de Mans أن الشاعر أقدر الناس على ذلك؛ وهنا لا يتم تبرير شعر وصف الكون cosmographic poetry فحسب، بل ويتم الإعلاء من شأنه أيضًا: "لا يوجد جمال فى عالم الطبيعة/

لا يوجد سر فى تنوع العلم، لا يجب على الشاعر أن يتحدث عنه بلسان الجميع من خلال أشعار مفعمة بالمباهج الجادة"[٢٤]. وهكذا يمنح الشاعر الكونى دورًا مزدوجًا (يمتع/يعلم، docere/placere)، فهذا الشعر قادر، من جهة، علم تعليم الجهلاء كيف يرون العجائب الطبيعية فى الكون، وقادر، من الجهة الأخرى، على أن يقدم للمثقفين موضوعًا للدراسة يعد أفضل وسيلة يقفون بها وقت فراغهم otium.

لذا كيف تتأثر الاستعارات الكونية والشعر الكونى بالثورة العلمية؟ تعتمد الاستعارات الكونية cosmological metaphors على رؤية للعالم تلعب فيها التماثلات والتناظرات دورًا أساسيًا؛ وتواصل استخدامها حتى بعد القرن السابع عشر لا على يد شعراء عصر التنوير والشعراء الرومانسيين فحسب، بل وكذلك على يد النقاد العقلانيين أمثال مارمونتل Marmontel. فى الواقع، استمرت كتابة الشعر الكونى حتى القرن التاسع عشر. ولكن ما يهمنا هنا أنه يوجد أيضًا منذ بداية القرن السابع عشر فصاعدًا وعى بعلاقة جديدة بين العلم والأدب؛ فـ "العلم الجديد"[٢٥] new science، والمناهج التجريبية، مال لفصل نفسه عن الشعر. فلم يعد الإنسان المخلوق المتميز، أى المتأمل الذى تم خلق العالم من أجله. ونجد أن أبيات جون دن John Donne الشعرية فى قصيدته الذكرى السنوية الأولى First anniversary التى يتحسر فيها على تدمير الكون التقليدى على يد "الفلسفة الجديدة" من بين أبرز الدلائل على أزمة فى هذه العلاقة. وربما كان أوضح تجلى للتحول متمثلا فى تطوير شعرية الإبداع poetics of wit [esprit, ingenio, ingegno]. ومن الأمثلة التى تكشف علاقة الشعر الغامضة بـ"العلم الجديد" فى الإرداف الخُلْفى oxymoron لعنوانه، هو كتاب المنظار المنظورى الأرسطى Il cannocchiale Aristotelico (١٦٥٥) لإمانويل تيساورو Emmanuele Tesauro.

يتحدث تيساورو بطريقة غامضة عن التلسكوب. ومن المؤكد أنه يرى فيه تجاوزًا للإدراك البشرى الطبيعى، مما يفتح مجالا جديدًا للاكتشاف العلمى. ولكنه

أكثر اهتمامًا بالتكنولوجيا المذهلة من اهتمامه بتقدم العلم؛ فبالنسبة له لا يعد معنى التلسكوب معنى بروميثيا Promethean: فهو يمدح التلسكوب فى ذلك الجزء من عمله، الذى يعبر عن الإعجاب بالابتكار البشرى كشكل من أشكال الخداع البصرى، ويصير التلسكوب نفسه فى الأساس موضوع عمل بطولى مجازى باهر tropological tours de force، الأمر الذى يوحى بأداة سحر، لا أداة علمية: فيتم تقديمه على أنه "جناحان من الزجاج" يسمحان للمرء أن "يعبر البحار دون شراع"، وأن "يطير إلى السماء سريعًا كالبرق"(٢٦).

هذه الإزاحة من مجال المعرفة إلى اللذة الخالصة تميز أيضًا تناول تيساورو للمجاز tropes، وهو الموضوع الأساسى لكتابه. لا يطلب من المجاز البارع أن يكشف عن الحقيقة، فالهدف الوحيد للاستعارات، مثل تلك التى تطبق على التلسكوب، هو أن يتم الإعجاب بها لذاتها: "و ينبع المذهل من... حقيقة أن نفس المستمع، التى تروضها الجدة، تأخذ فى اعتبارها جدة الذهن الممثِل والصورة غير المتوقعة للشىء الممثَل"(٢٧)؛ الذهن الحاذق يتأمل حدته الخاصة acutezza فى الاستعارة غير المتوقعة. ولكن بخلاف نرجس Narcissus، لا تهمين عليه تلك الصورة أبدًا؛ فاستعاراته ابتكارات واعية يهيمن عليه تمامًا التمكن الفنى الذى يقدم له مبحث مثل المنظار المنظورى الأرسطى تعليمات منهجية مفصلة(٢٨).

الاستعارة البارعة ليست بها إحالة لعلم الكون أو علم وصف الكون؛ فهى لاتعدو أكثر من كونها حلية، أى مجرد أداة تجميل. ولكن هذه المجَمِّلات لها دلالة مزدوجة على الأقل. أولا، الرغبة فى التزين هى بالتحديد ما تميز الإنسان عن المخلوقات الأخرى: "للبشر فقط، وليس للحيوانات أو للملائكة، تعبر الطبيعة عن اشمئزاز شديد من أشياء الحياة اليومية..."(٢٩). ويحول الذهن الحاذق، من خلال استعاراته، عالم الكلام العادى المعيارى إلى عالم من العجائب التأملية يحقق الإنسان من خلاله تفرده. ولكن التلاعب الاشتقاقى القديم بكلمتى مستحضرات التجميل

cosmetics والكون cosmos لا يجب أن ينسى هنا. يدرك تيساورو التناظر التقليدى بين المؤلف والخالق، ويقول بأنه نتيجة لأن المجاز tropology البارع لا يزعم أنه ذو محمل إحالى، فإنه يقترب من الخلق من العدم اقترابًا شديدًا: "لذلك هناك مغزى ما فى أن البشر البارعين يسمون إلهيين. فكما يخلق الله ما هو موجود مما هو غير موجود، بالطريقة نفسها التى ينتج بها الإبداع الكائنات من اللاكائنات: إنه يجعل الأسد إنسانًا، وطائر العُقاب مدينة"[٣٠]. ولكن مثل هذا التأكيد فى بلاغة تستبعد الصدق والمعقولية يمكن قراءته على أنه قناع تجميلى آخر، بدلا من أن نقرأه على أنه تمجيد حقيقى.

الهوامش

1- L. Brisson, "Le disours comme univers et l'univers comme discours: Platon et ses interpètes néo-platoniciens', in Le texte et ses représentations (Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1987), pp. 121-8. Unless otherwise indicated, the translations in the present chapter are those of the author.

2- M.-S. Rostvig, 'Ars aeterna: Renaissance poetics and theories of divine creation', Mosaic 3 (1969-70), 40-61.

3- See M. Baxandall, Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450 (Oxford: Clarendon Press,1971)

4- See Angelo Poliziano, 'Manto' (Florence: Miscominus, 1482). A facsimile reprint of the 1482 Latin text is available in Perrine Galand's French translation of Poliziano's 'Les silves' (Paris: Les Belles Lettres, 1987), pp. 132 – 71.

5- See P. Galand-Hallyn, 'Discours-nature et naturel du style chez Politien et Ronsard', in Les yeux de l'éloquence: poétiques humanistes de l'évidence (Caen: Paradigme, 1994), ch. III, p. 7.

6- See Girolamo Vida, De arte poetica, ed. R. G. Williams (New York: Columbia University Press, 1976); Pierre de Ronsard's "Elegie a Louis des Masures', in Ronsard II: odes, hymns and other poems, ed. G. Castor and T. Cave, 2 vols. (Manchester: Manchester University Press, 1977), vol. II, pp. 128-31; Vauquelin de La Fresnaye, L'art poétique, ed. G. Pelissier (Paris: Garnier, 1985); Torquato Tasso, Discorsi dell'arte poetica e del poema eroica, ed. L. Poma (Bari: Laterza, 1964).

7- Compare S. K. Heninger, Jr., Touches of sweet harmony: Pythagorean cosmology and Renaissance poetics (San Marino, CA: Huntington Library, 1974).

8- See E. N. Tigerstedt. 'The poet as creator: origins of a metaphor', Comparative literature studies 5 (1968), p. 458.

9- Heninger, Touches of sweet harmony, pp 382-5.

10- Rostivg, 'Ars acterna', p. 70.

11- Text cited in Tigerstedt and translated by the present author, 'The poet as creator', p. 458.

12- Compare E. Panofsky, Idea: a concept in art theory (New York: Harper & Row, 1968).

13- Scaliger, Poetices libri septem, ed. A Buck (1561; facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: F. Frommann, 1964), Book III, ch. 25, p. 113.

14- Ibid., Book I, ch. I, p. 1.

15- See C. Balavoine, 'La Poétique de J.-C. Scaliger: pour une mimésis de l imaginaire', in La statue et l'empreinte: la poétque de Scaliger (Paris: Vrin, 1986), pp. 107 – 29; see esp. p. 155.

16- The defence of poesie, ed. J. A van Dorsten (London: Oxford University Press, 1966), pp. 23-4.

17- G. Colletet, Traité de la poésie morale et sententieuse, in L'art poétique (Paris: A. de Sommaville and L. Chamhoudry, 1658), p.38.

18- Alessandro Piccolomini, Poetica d'Aristotele (Venice: G. Guariseo, 1575), p. 36.

19- Sidney, The defence of poesie, p. 26.

20- Compare B Effe, Dichtung und Lehre: Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts (Munich: Beck, 1977), p. 21.

21- Alessandro Rinuccini [attributed notes], MS Ashburnham 652 of the Biblioteca Lauren-ziana, cited and translated by B. Weinberg, A history of literary criticism in the Italian Renaissance, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol. II, p. 886.

22- C. Salutati, De laboribus Herculis, ed. B. L. Ullman, 2 vols. (Zurich: Thesaurus Mundi, 1951), vol. I, p. 18.

23- Le premier curieux, ed. J. C. Lapp (Ithaca: Cornell University Press, 1950), p. 1.

24- Œuvre poétiques (Paris: R. Coulombel, 1581). p. 72.

25- See the following chapter of Ann Blair in the present volume, 'Natural philosophy and the "new science"'.

26- E. Tesauro, Il cannocchiale Aristotelico (Venice: Milocho, 1682), p. 55 [1670; facs. reprint Bad Homburg: Gehlen, 1968, ed. Buck].

27- Ibid., pp. 164-5.

28- See F. Hallyn, 'Port-Royal et Tesauro: signe, figure, sujet', Baroque 9–10 (1980), 76-86.

29- Tesauro, Il cannocchiale, p. 74.

30- Ibid., p. 51.

(٤٧)

الفلسفة الطبيعية و"العلم الجديد"

آن بلير

افترضت الدراسات التى قام بها ماجورى هوب نيكولسون Marjorie Hope Nicolson وآخرون عن أثر "العلم الجديد" new science على الأدب الإنجليزى فى القرن السابع عشر تخطيطًا غير إشكالى للحدود بين العلم والأدب. ومنذ خمسينيات القرن العشرين، واجهت هذه الفكرة اعتراضًا من قبل الاتجاهات الجديدة فى "الأدب والعلم" (بداية من حيز الاتصال cyberspace حتى بلاغة العلم)، وكذلك من قبل الأبحاث التاريخية حديثة العهد. وكما سيتضح من هذا العرض القصير، يحبط التعقد التاريخى للعلاقات بين الفلسفة الطبيعية natural philosophy والأدب فى بداية العصر الحديث الزعم التقليدى لعلم منفصل "يؤثر" فى الأدب، كما يحبط أيضًا التنويهات الأقرب عهدًا بأن العلم أدب. فى عصر النهضة الحقيقى (فلنقل، حتى عام ١٦٣٠)، تداخلت المناهج والأهداف والأفراد المتعلقة بكلا المجالين تداخلا اتخذ طرائق عديدة. وخلال القرن السابع عشر، مالت التطورات الجديدة فى العلم والنقد الأدبى، أحيانًا عن وعى، إلى تعريف المجالين على أنهما منفصلان، بل ومتعارضان. وعلى الرغم من أننا يمكننا أن نتبين فى هذه الاتجاهات أسس إحساسنا فى العصر الحديث بفجوة بين العلم والأدب، فإن هذه الفجوة لم تكن ظاهرة بسهولة فى ذلك الزمان.

على الرغم من أن الفلسفة الطبيعية كانت تستند إلى تراث قديم، فإنها فى عصر النهضة بحثت عن معرفة سببية يقينية عن الطبيعة وتم ذلك فى الأساس من خلال تأويل النصوص المعتمدة وشرحها. كانت المناهج المستمدة من الكتب تعد بنتائج أكثر إثارة مما قبل ما دام أمكن تطبيقها تطبيقًا يتجاوز كتابات أرسطو وشارحيه الاسكولائيين، وهى كتابات كانت محورية فى المناهج الدراسية للعصور الوسطى. ويرجع الفضل للحركة الإنسانية فى توفر عدد هائل من الأعمال القديمة، التى كانت قد اكتشفت حديثًا، عن الطبيعة: الشروح القديمة المتأخرة لأعمال أرسطو (على سبيل المثال فيلوبونص Philoponus، سمبليسيوس Simplicius، وألكسندر أوف أفروديزياس Alexander of Aphrodisias)؛ وصف الكونيات والفلسفات ما قبل السقراطية والإبيقورية والرواقية والزهدية والأفلاطونية الجديدة؛ والأعمال الجديدة والترجمات الأفضل للأعمال القديمة للكتَّاب الذين ما زالوا يحتفظون بقدر من سلطتهم مثل: أرسطو وبطليموس Ptolemy وجالن(١) Galen. حتى منتصف القرن السابع عشر تقريبًا، كانت الممارسة الأساسية للفلسفة الطبيعية تتمثل فى تحقيق وتأويل مثل هذه النصوص المتغايرة وتجميعها وتصنيفها والتوفيق بينها ومحاكاتها(٢).

فى الجامعات، كانت الفلسفة الطبيعية (و هى فرع من فروع الفلسفة الأربعة إلى جانب المنطق والميتافيزيقا وعلم الأخلاق ethics) تكمن فى تفسير explication النصوص المعتمدة canonical وشرحها commentary، بداية من كتاب الطبيعة Physics لأرسطو الذى يتناول مبادئ الطبيعة (المكان والزمان والحركة وما شابه ذلك)، حتى الأعمال الأكثر تخصصًا عن علم الأرصاد الجوية meteorology أو علم النفس أو الطب النظرى. وأنتج الازدهارالأكاديمى فى أواخر القرن السادس عشر، وبدايات القرن السابع عشر أطروحات لا حصر لها ومباحث متخصصة ونصوصًا مدرسية عن هذه الموضوعات(٣). أما بالنسبة للجماهير العريضة غير المتخصصة، فقام الكتَّاب خارج الجامعة (فى العادة أطباء أو محامون أو قساوسة) بتجميع ومناظرة طبيعة

وأسباب "وقائع" طبيعية غفيرة (وأحيانًا وقائع ميكانيكية) تم تجميعها من مجال واسع من الكتب المتاحة، القديم منها والحديث. وعلى الرغم من إمكان اشتمال هذه الأنواع المختلفة من الأعمال على ملاحظات مباشرة وتقارير ثانوية المصدر، وتراث محلى بالإضافة إلى معلومات مستقاة من الكتب، فإن هذا النوع التقليدى من الفلسفة الطبيعية خلق معرفة جديدة، وتم ذلك فى الأساس من خلال تصنيف النصوص ونقدها وتفسيرها.

و فى الوقت نفسه، قبل عام ١٦٣٠، أدخلت حفنة من الكتب التأكيدات المقترنة بـ "العلم الجديد": خاصة المطالب الجديدة بتطبيق الرياضيات على العالم الفيزيقى، ومطالب ملاءمة الملاحظة التجريبية والتطبيقات العملية للمعرفة الطبيعية. وعلى الرغم من أن هذه الاهتمامات الجديدة علمية بالمقاييس الحديثة، فإنها نبعت، جزئيًا، من المناهج الإنسانية لاستعادة النصوص ومحاكاتها؛ لذا يتفق البحث الجارى مع كبلر، Kepler عندما اشتكى من أن كوبرنيقوس Copernicus، عندما أطلق شرارة ثورة فلكية، "حاكى بطليموس، لا الطبيعة"(٤). بالمثل، عندما رفض أندرياس فيساليوس Andreas Vesalius التقسيم التقليدى للعمل إلى أطباء مثقفين وخدم بسطاء يقومون بإجراء التشريح، استحضر المبادئ المنهجية لقدوته القديم جالن(٥). وبالنسبة لنيقولو تارتاجليا Niccolo Tartaglia، وهو شخص علّم نفسه بنفسه وكان يعمل مهندسًا عسكريًا عند دوق أيربينو Duke of Urbino، قدم له كتاب العناصر Elements لأقليدس Euclid، الذى كان قد ترجم إلى اللغة المحلية حديثًا، شكل ومثال محاولته لإضفاء طابع الرياضيات على علم القذائف ballistics ورفعه إلى درجة عالية(٦). وسواء أ كانت التجديدات العلمية فى القرن السادس عشر رياضية أم تجريبية أم اجتماعية، فإنها استمدت من النصوص القديمة ذخيرة ثرية من النماذج والمناهج والبيانات والنظريات.

على الرغم من أن الفلسفة الطبيعية فى عصر النهضة قامت على محاكاة النماذج القديمة واستغلال المصادر النصية، فإنها لم تولد أية نظريات فى الممارسات الأدبية الخاصة بأهدافها. وبالتالى لم تساهم إسهامًا مباشرًا فى تشكيل المبادئ الأدبية النقدية. لم تستلزم الاستعارة الإيحائية المتمثلة فى قراءة كتاب الطبيعة كمرجع مرافق للكتاب المقدس، على سبيل المثال، منهجًا تأويليًا معينًا. وهذه الاستعارة مستقاة من المصادر التوراتية والمصادر القديمة (خاصة القديس بولس St. Paul، ولوكريتيوس Lucretius والرواقيين Stoics)، وهى تعبير مبتذل يستخدم لتعضيد المواقف المتناقضة من الفلسفة الطبيعية؛ ففى أحد الأطراف القصوى، على سبيل المثال، وجد جاليليو Galileo أن كتاب الطبيعة مكتوب بلغة الرياضيات الأكثر فصاحة عن لغة الكتب المقدسة؛ وعلى الطرف الآخر، اعتقد الشاعر العلمى البروتستانتى دى بارتاس Du Bartas، متبعًا لوثر، Luther، أنه لايمكن قراءة كتاب الطبيعة إلا من خلال عدسات الإيمان(٧).

وبدلا من أن يطور فلاسفة الطبيعة منهجًا أدبيًا خاصًا بموضوعهم، نهلوا من التعليم الإنسانى والثقافة المحيطة للصفوة المتعلمة. ولم يشكل فلاسفة الطبيعة جماعة مهنية منفصلة، وتلقوا تعليمًا متخصصًا رسميًا ضئيلا خارج الكليات الطبية أو كلية جريشام Gresham College الجديدة فى لندن لعلماء الرياضيات الممارسين. حتى علماء الرياضيات، الذين تم وصف مناهجهم وموضوعاتهم بوضوح منذ القدم، كانوا يتدربون أيضًا كإنسانيين. وهكذا على الرغم من أن كل كاتب اقترن فى الأساس بمجال من المجالين، فإن "الأدب"، و"العلم" فى عصر النهضة تداخلا عند العديد من الكتّاب الكبار؛ فكل كاتب فلسفى تقريبًا مرت عليه أوقات لتأليف تمارين أدبية من نوع ما، خاصة القصائد، فى التجمعات الأكاديمية، أو المنتديات الأولى، فى مقدمات الكتب، أو فى الاحتفال بالمناسبات السياسية أو الأكاديمية(٨). ترك لنا جاليليو مسرحيتين كوميديتين وقلة من القصائد اللاتينية الجديدة مخطوطة ونشر نقدًا لأسلوب

تاسو Tasso. أراد جاليليو البساطة الكلاسية والنظام الكلاسى لأريوستو Ariosto، وهاجم أوشليم محررة Gerusalemme liberata لتراكيبها اللغوية المعقدة جدًا وتهويلاتها، وتشويهها للمفردات التوسكانية Tuscan، وافتقار شخصياتها للاتساق النفسى؛ وبينما أسهم جاليليو بهذه الطريقة فى الموجة العامة المعادية للتكلف فى الأسلوب فى الفترة ١٥٩٠-١٦١٥، قام أيضًا بهجر اللاتينية الكلاسية فى سبيل أسلوب إيطالى يميل إلى الإفراط الجدلى والنبرة الشخصية من أجل الوصول إلى جمهور أعرض[٩]. ألّف كبلر "حلمًا" وحاكى فيه لوسيان Lucian وبلوتارك Plutarch، وفيه يتخيل أنه يرى الأرض من على سطح القمر، كما يتخيل مفارقة هزلية جادة عن ندفة الثلج كهدية فى عيد رأس السنة لأحد ولاة نعمته من رجال البلاط. حتى فى عمل متخصص مثل لغز وصف الكون Mysterium cosmographicum (١٥٩٦)، الذى يطور فيه كبلر نظريته القائلة بأن الكواكب متداخلة بين الجوامد الخالصة perfect solids، يظهر كبلر وعيًا متقنًا بالذات كمؤلف عندما يصف صعوبات التوفيق بين المعطيات ونظريته فى الطبعة الأولى، ويضيف، فى طبعة لاحقة عام ١٦٢٠، نقدًا كاملا لعمله الأول فى سلسلة من الهوامش الطويلة المتبصرة. وعلى العكس من ذلك، كان بعض الأشخاص البارزين الذين كانوا يحتلون مكانة متميزة فى النقد الأدبي فى عصر النهضة لهم نشاط أيضًا فى الفلسفة الطبيعية: خاصة جيرولامو فراكاستورو Girolamo Fracastoro (الطب)، وفرانسيسكو باتريتسي Francesco Patrizi (الفلسفة الطبيعية المعادية لأرسطو)، وچاك بليتييه المانى Jacques Peletier du Mans (الحساب).

حتى عند "القيام بالعلم"، ساهم فلاسفة الطبيعة فى تطوير اللغات والأشكال والاستعارات الأدبية. فعلى سبيل المثال، يعتبر كتاب جاليليو محاورة خاصة بنظامى العالم الأساسيين Dialogue concerning the two chief world systems (١٦٣٢) علامة بارزة فى تطور اللغة الإيطالية كلغة محلية؛ ويسرى الشىء نفسه على كتاب

تقدم المعرفة لبيكون (١٦٠٥) بالنسبة للغة الإنجليزية؛ ومع ذلك، كتب هذان الكاتبان أعمالا أخرى باللغة اللاتينية. لعبت الفلسفة الطبيعة دورًا فى الظهور المبكر للغات المحلية، وكذلك فى الاستمرار المتأخر للغة اللاتينية. فاستمر استعمال اللاتينية حتى القرن الثامن عشر بالنسبة للأعمال التى تخاطب قارئًا متخصصًا أو أكاديميًا، وأشهر هذه الأعمال كتاب مبادئ الرياضيات Principia (١٦٨٧) لنيوتن Newton أو نظام الطبيعة Systema naturac (١٧٣٥) للينايوس Linnaeus. لكن فى القرن السادس عشر، لقى الصناع ذوى المعرفة الضئيلة باللاتينية أو عديمو المعرفة بها (فى مجالات تتراوح من الجراحة إلى الهندسة وصناعة الخزف) احترامًا كبيرًا بصفتهم كتَّاب يكتبون أطروحات متخصصة تظهر تمكنهم البارع فى دراسة الطبيعة (باريه Paré، تارتاجليا، وممارسو الرياضيات الإنجليز). وبعضهم استخدم اللغة المحلية عن وعى من أجل أن يتحدوا الهرميات الفكرية والأكاديمية الراسخة، وهاجموا، مثلا، أفضلية النظرية على الممارسة (باليسى Palissy) أو أفضلية المعرفة القديمة على الحكمة الإلهية theosophic (باراسلوس Paracelsus). وهذه المطالبات التى تنادى بأن تحرر اللغة المحلية الفلسفة الطبيعية من المراتب الضيقة لتلك الفلسفات، التى تدين فقط للمعرفة الكلاسية وجدت صدى لها أيضًا عند رجالات الأدب مثل چون راستيل John Rastell (ح١٥١٠) وسبيرون سبيروني[١٠] Sperone Speroni (١٥٤٧). وكان المؤرخون الطبيعيون أيضًا من أوائل من أدخلوا اللغة المحلية فى المصطلحات nomenclatures وفى كتابه الأطروحات (على سبيل المثال، على يد جيوم رونديليه Guillaume Rondelet وبيير بيلون Pierre Belon وليونارد فوش Leonhard Fuchs)؛ وكانت صعوبة اعتبار مصطلحات اللغة المحلية فى فصائل النبات والحيوان مثيلة للفصائل القديمة – كانت هذه الصعوبة معروفة جيدًا منذ مناظرات القرن الخامس عشر حول ترجمة كتاب التاريخ الطبيعى Natural history لبلينى Pliny، وظلت ذات أهمية قصوى عند محاولة اتباع الوصفات الطبية القديمة

بدقة[١١]. وفى الوقت نفسه، أسهمت ترجمات متزايدة للفلسفة الطبيعية المكتوبة باللغة اللاتينية القديمة أو لاتينية عصر النهضة فى تطوير مصطلحات اللغة المحلية فيما يتعلق بالموضوعات العلمية. ولكن الكتَّاب اشتكوا من صعوبة مهمتهم؛ واستمرت المجادلات حول الاستخدام الملائم للاقتباسات من اللاتينية، واللغات الأخرى، فى مقابل الاشتقاقات الجديدة أو التعبيرات العامية من اللهجات المحلية – استمرت هذه المجادلات حتى القرن السابع عشر[١٢]. فى الواقع، تم تأويل دعوة توماس سبرات Thomas Sprat الشهيرة عام ١٦٦٧ إلى أسلوب "واضح وبسيط" – التى اعتبرها ر. ف. جونز R. F. Jones مصدر نثر "نفعى" جديد معاد للبلاغة – بعد سنوات عديدة من الجدل على أنها رد فعل ضد العبارات اللاتينية الركيكة فى النثر الإنجليزى للباحثين المعاصرين، لاعلى أنها رد فعل ضد البلاغة نفسها. وتمت صياغة المصطلحات الجديدة على غرار النماذج اللاتينية، خاصة فى ترجمة الأعمال العلمية، لدرجة أن بعض الكتب الإنجليزية اشتملت على معاجم مصطلحات تفسر الكلمات الجديدة؛ وكان جون إيفلن John Evelyn وجون ولكنز John Wilkins من بين أولئك الذين نادوا، مثل سبرات، بوضع حد للاستخدام المغالى فيه للعبارات اللاتينية والكلمات ذات المعانى المتعددة. واشتكى روبرت بويل Robert Boyle أيضًا من غموض اللغة الكيميائية على وجه الخصوص[١٣].

ساعد فلاسفة الطبيعة أيضًا فى تطوير أشكال أدبية جديدة: اليوتوبيا utopia (بيكون؛ كامبانيلا (Campanella)، الرحلة الكونية (كبلر، هيجنز Huygens.)، المناظرة (برونو Bruno)، المقالة والحكمة الموجزة aphorism (بيكون)[١٤]. ونجد أن استعارات المسرح والكتب والنكات المتعلقة بالطبيعة تضفى نكهة خاصة على كتاباتهم[١٥]. والمحاورة، وهى من الأشكال الأكثر تقليدية، التى كانت واسعة الانتشار فى عصر النهضة، تغلب على العديد من أنواع أعمال الفلسفة الطبيعية، بداية من الأطروحات المتخصصة عن الطب أو الفلك (عن أسباب الأشياء الخفية De abditis

rerum causis (١٥٥٠) لـچان فرنـل Jean Fernel؛ وكتـاب المختصـر Epitome، ١٦١٨-١٦٢١، لكبلـر Kepler) حتـى الأسـئلة والإجابـات البسـيطة للنصـوص المدرسية للمبتدئين، في التصنيفات الموسوعية (مسرح عالم الطبيعة Universae naturae theatrum، ١٥٩٦، لـچان بودان Jean Bodin) وعلوم اللاهوت الطبيعي (لامبير دانو Lambet Daneau، الفيزياء المسيحية Physica christiana، 1597). يمكن استخدام المحاورة التعليمية بنجاح كبير، كما اكتشف جاليليو عندما استخدم في كتابه محاورة Dialogue عام ١٦٣٢ البلاغة في المعركة الدائرة بين الكونيات cosmologies بنجاح فائق أدى إلى إدانتها[١٦].

أخيرًا، كان عصر النهضة أوج ظاهرة حيرت في الغالب المدركات الحديثة، وهي الظاهرة التي يطلق عليها بطريقة مائعة اسم "الشعر العلمي". طوال عصر النهضة في كل أنحاء أوروبا، ولدت الأمثلة والتقارير المكتشفة حديثًا عن الشعر اليوناني واللاتيني القديم الذي يتناول الطبيعة (على سبيل المثال، مانيليوس Manilius، فرجيل، هسيود، كوليوميلا Columella، أوبيان Oppian، نيكاندر Nicander، زينوفانيز Xenophanes، لوكريتيوس) محاكين: ومن بينهم چورچ بوشانان George Buchanan، الكرة الأرضية Sphaera، ودي مونان Du Monin، علم الفلك Uranologie (١٥٨٥، 1583، الفلك)؛ جوفاني بونتانو Giovanni Pontano، السماء Urania (١٤٨٠، التنجيم، علم الأرصاد الجوية)؛ جيرولامو فراكاستورو Girolamo Fracastoro، مرض الزهري Syphilis (١٥٣٠)؛ أوجيريلي Augurelli، صناعة الذهب Chrysopoeia (الكيمياء السحرية، ١٥١٨)، ماركو فيدا Marco Vida، دودة القز Bombyx (عن دودة الحرير، ١٥٢٧)[١٧]. كان هؤلاء الشعراء التعليميون، إلى حد كبير، ينطلقون من أهداف عملية؛ لتسهيل حفظ المعرفة المفيدة أو لاستعراض مهارتهم الفائقة في هذا الشكل الصعب للغاية من أشكال المحاكاة. في أعقاب عمل جماعة الثريا the Pléiade في خمسينيات وستينيات القرن السادس عشر، تصور الشعراء الفرنسيون أنفسهم مرشدين متعلمين

وملهمين للكون، الذى اكتسب الطابع المسيحى وفى الغالب الطابع الأفلاطونى الجديد. وأدركوا روابط أعمق بين الشاعر والفيلسوف الطبيعى، على سبيل المثال، فى إلهام شيطانى مشترك (رونسار، ترانيم Hymnes، 1553، 1556)، أو فى الفهم العويص للحكمة السرية (موريس سيف، Maurice Scève، العالم الأصغر Microcosme، 1562، جى لو فيفر دى لابوديرى Guy Le Fèvre de La Boderie الموسوعة المصغرة Encyclie، 1971، أو شعراء السيمياء مثل جوزيف دى شين Joseph du Chesne، المرآة الكبرى للعالم Grand miroir du monde، 1587، أو كلوفيس هستو دى نيزيمون Clovis Hesteau de Nuysement، جدول هرمس، Table d'Hermès، بالإضافة إلى قصائد أخرى كتبت فى الفترة (١٦٢٠-١٦٢٤). وكان هؤلاء الشعراء يعتبرون السماوات، على وجه الخصوص، موضوعًا ساميًا من موضوعات الشعر، الذى سيتغنى بمدائح الله الخالق المقدس[١٨] (ج.أ. دي بائيف J.-A. de Baïf، الشهب Météores، 1567؛ جان إدوار دى مونان Jean-Edouard du Monin، علم الفلك Uranologie، 1583؛ بالإضافة إلى آخرين).

سواء أ كان هؤلاء الشعراء ذوى توجهات تعليمية أم غنائية، فإنهم سعوا لأن يحققوا هدفًا مشتركًا بين الشعر والفلسفة الطبيعية: أن يقرنوا المفيد utile بالممتع dulce. وفى تشابه دقيق بقول هوراس المأثور المبتذل عن هدف الشعر، كانت الفلسفة الطبيعية تلقى الاستحسان فى عصر النهضة؛ لأنها تعلّم حكمة الله وعنايته الإلهية وتمتع القارئ بتفاصيل متنوعة من الوصف الطبيعى (تمتع وتعلم docere et delectare)[١٩]. وطوال معظم هذه الفترة قامت المعرفة العلمية المشتملة فى هذا الشعر على المعرفة التقليدية المنقولة من المصادر القديمة والمتاحة فى الكتيبات التعليمية الأولية، فعل سبيل المثال، وصف شعراء فرنسا فى أواخر القرن السادس عشر للسماوات لا يظهر فيه أى أثر للمعرفة أو الاهتمامات الشائعة لدى علماء الفلك فى تلك الفترة[٢٠]، ولهذا السبب، كان الشعر بمثابة المقياس المفيد لتغلغل

الأفكار العلمية الجديدة بين الجمهور العريض، وكذلك مقياس التحولات المفهومية التى حدثت فى هذه العملية، على سبيل المثال، اعترض العديد من علماء الفلك على الكوبرنيقوسية Copernicanism، ولكن لم يكن السبب فى اعتراضهم أنها تزحزح البشر من مكانهم النبيل فى مركز الكون؛ على العكس تمامًا، كان الاعتراض الأرسطى يتمثل فى أن الأرض جسم غليظ وتافه للغاية، لدرجة أنها لاتستحق أن تشترك فى الحركات الكاملة للأجسام السماوية. لكن شعراء مثل جون دن John Donne أدركوا غاية مجموعة التصورات التقليدية جدًا، وعبروا عن فزعهم وارتيابهم فى عالم يغير نقطة مركزه على الدوام عند "تكسر الدوائر" وهى مشاعر لم يعبر عنها فلاسفة الطبيعة مطلقًا(٢١).

عندما طور عصر النهضة شعرية جديدة استمدت إلهامها من كتاب أرسطو الذى أعيد اكتشافه عن الموضوع، عملت النظرية الأدبية على مر الزمن على استبعاد الفلسفة الطبيعية المكتوبة شعرًا من نطاق الشعر. وعلى الرغم من أن بعض النقاد أمثال: باتريتسى وفراكاستورو وج. س. سكاليجر J. C. Scaliger، كانوا ما زالوا يفضلون الشعر العلمى، فإن الأرسطيين المتشددين أمثال: سبيرونى وفارشى Varchi وفيتورى Vettori ومنتيرنو Minturno أدانوا هذا الشعر(٢٢). ومع بداية القرن السابع عشر فى فرنسا، أقرت القواعد الكلاسية التى وضعها ماليرب Malherbe إدراج شعراء الجيل السابق فى طى النسيان. ولكن فى إنجلترا لم يثر الشعر العلمى بوجه عام انتقادًا كبيرًا؛ فحتى سدنى الذى كان من أشد معارضى هذا الشعر تراخى فى إدانته، ممتدحًا تبجيله على سبيل المثال(٢٣). وفى خلال القرن السابع عشر، استمر تدفق أعمال أصيلة (وأبرزها كتاب النباتات Liber plantarum لإبراهام كاولى Abraham Cowley ١٦٧٣)، وتدفق الفقرات العلمية فى القصائد الطويلة (ملتون) وتدفق طبعات الأعمال الكلاسية وكذلك تدفق ترجمات قصائد عصر النهضة. شجع العديد من أعضاء الجمعية الملكية فى نهاية القرن شعر الطبيعة الإنجليزى، وبلغ هذا الشعر

ذروته فى ازدهار الشعر الزراعى georgic والشعر الوصفى والشعر اللاهوتى الطبيعى، الذى يمتدح أمجاد الخلق المقدس، واستمر هذا الشعر إلى ما بعد عام ١٧٠٠[٢٤]. طوال هذا التحول التقدمى فى الموضوعات الشعرية بعيدًا عن الفلسفة الطبيعية نحو وصف الطبيعة أو الزراعة، كان هناك عمل يستحوذ على اهتمام النقاد باستمرار نتيجة لفلسفته وشعريته فى آن، ألا وهو عن طبيعة الأشياء De rerum natura للوكريتيوس: فبمجرد أن تم إعادة اكتشافه عام١٤١٧، تلقى سبابًا لا حصر له نتيجة لنزعته الإبيقورية Epicureanism، وتم مدح شعره ومحاكاة أوصافه للطبيعة[٢٥]. ولكن مع نهاية القرن الثامن عشر أفل نجم قصيدة الطبيعة لصالح القصيدة الغنائية وكتب النثر عن الطبيعة، ومن أسباب ذلك الهجوم المتجدد لمنظرى الأدب[٢٦].

منذ منتصف القرن السابع عشر فصاعدًا أسهم "العلم الجديد" أيضًا إسهامات عديدة فى الفصل التقدمى بين العلم والأدب، على الرغم من أن ميراث تداخل العلاقات فى عصر النهضة استمر لأبعد مما تحدده البيانات المنهجية للعديد من العلماء الجدد، اتفق فرانسيس بيكون Francis Bacon ورينيه ديكارت René Descartes – اللذان تم الاحتفاء بهما بعد موتهما على أنهما رواد أنواع جديدة (مختلفة تمامًا) من الفلسفة الطبيعية – على الأقل فى إعلان العقم التام للمناهج التقليدية المستمدة من الكتب فى اكتساب المعرفة. وعلى الرغم من أن المؤرخين لاحظوا أن أعمالهما تدين بأشياء غير مباشرة للمناهج والنصوص السابقة عليهما[٢٧]، فإن هذه البيانات كانت نابعة فى أنها أول ما نشرت الفكرة، التى أصبحت الآن مبتذلة، القائلة بأن العلم نقيض الأدب. وحتى يحرر بعض أصحاب المشاريع أنفسهم من "الأصنام" التى قرنها بيكون باللغة السائدة، استنبطوا لغات رمزية جديدة تناسب الواقع[٢٨]. ولكن لغة الرياضيات هى "اللغة" التى طورها العلم الجديد بنجاح: فكتاب مبادئ الرياضيات Principia (١٦٨٧) لإسحق نيوتن، رغم الاحتفاء الفورى به،

سرعان ما نقل دراسة الفيزياء وراء نطاق معرفة غير المتخصصين المتعلمين. وعلى الرغم من أن علوم الحياة كانت ما زالت فى متناول الصفوة المثقفة خلال القرن الثامن عشر، فإن نيوتن أثار شقاقًا فى نوع البرنامج البحثى الجديد الذى قام به شخصيًا، ألا وهو اقتفاء أثر النشاط الإلهى من خلال المعرفة السيميائية، والتاريخية، والتوراتية، وكذلك من خلال الفيزياء الرياضية[٢٩]. إن تأسيس الجمعية الملكية Royal Society (١٦٦٢) والأكاديمية الملكية للعلوم Académie Royale des Sciences (١٦٦٦) وضع أيضًا أسس التخصص العلمى، على الرغم من أن الجمعية الملكية شملت، لبعض الوقت، مشاهير تطوير الفلسفة الميكانيكية (مثل بويل Boyle وهووك Hooke) كما شملت أيضًا شخصيات ارتبطت فى الأساس بالبحوث الجمالية والأثرية القديمة (مثل إيفلن Evelyn أو درايدن أو ورن Wren أو أوبرى Aubrey أو كاولى).

ومع نهاية هذه الفترة فقط كان "الأدب" و"العلم" قد بدءا يشكلان عالمين مفهوميين متميزين، ولم يكن "النقد الأدبى" قد حظى بتعريف واضح بعد. وكان أثر التطورات العلمية على النقد الأدبى يتعلق بسياق مشترك أكثر من تعلقه بميراث نظرى معين. وأسهمت الثورة العلمية فى الميل العام لـ "المحدثين"، نحو رفض السلطة القديمة والاعتماد علي القواعد العقلانية. وبينما كان تجدد الفروع العلمية فى أثناء القرن السادس عشر ما زال معتمدًا، إلى حد كبير، على محاكاة القدماء وعلى مناهج تصنيف النصوص وشرحها، مع نهاية القرن السابع عشر تمت الاستعاضة عن السلطات العلمية التقليدية (ربما ما عدا إبيقراط Hippocrates) بأنظمة جديدة فى التفسير والوصف يساندها التأمل العقلانى والقوانين الرياضية والملاحظة التجريبية والاختبار التجريبى. وفى تطور الممارسة العلمية نحو هذا النتاج "الحديث"، كانت هذه الممارسة، التقليدية والتجديدية على السواء، تتشكل، رغم ذلك، باهتمامات أدبية ذات مكانة مركزية فى التعليم الإنسانى، وهكذا يمكننا اكتشاف الأهداف والأشكال والمناهج والمسوغات الأدبية فى معظم أعمال الفلسفة الطبيعية فى هذه الفترة.

الهوامش

1- See Anthony Grafton, New worlds, ancient texts: the power of tradition and the shock of discovery (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992).

2- See Ann Blair, Anthony Grafton, Owen Hannaway, and Lynn Joy, 'Reassessing humanism and science', Journal of the history of ideas 53 (1992), 535-8 and the works cited there.

3- Charles B. Schmitt, 'The rise of the philosophical textbook', in The Cambridge history of Renaissance philosophy, ed. C. B. Schmitt, Q. Skinner and J. Kraye (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), pp. 792-804.

4- Noel Swerdlow and Otto Neugebauer, Mathematical astronomy in Copernicus' De revolutionibus, 2 vols. (New York: Springer-Verlag, 1984), vol. I, p. 32.

5- Andreas Vesalius, Epitome, trans. L. R. Lind (New York: Macmillan, 1949), Preface.

6- Niccolò Tartaglia, Nova scientia, in Mechanics in sixteenth-century Italy, ed. S. Drake and I. E. Drabkin (Madison: University of Wisconsin Press, 1969).

7- Discoveries and opinions of Galileo, trans. S. Drake (New York: Doubleday, 1957), p. 196 ('Letter to the Grand Duchess Christina'), pp. 237-8 (The Assayer); Jan Miernowski, Dialectique et connaissance dans la Sepmaine de Du Bartas (Geneva: Droz, 1995), ch. 10. More generally, Hans Blumbenberg, Die Lesbarkeit der Welt (Frankfurt Suhrkamp, 1981).

8- See for example, on the poems of Tycho Brahe interspersed in his prose works, Peter Zeeberg, 'Science versus secular life: a central theme in the Latin poems of Tycho Brahe', Acta conventus neo-Latini Torontonensis, ed. A. Dalzell, C. Fantazzi, and R. J. Schoeck (Binghamton: Medieval and Renaissance texts and studies, 1991), pp. 831-8.

9- Erwin Panofshy, Galileo as a critic of the arts (The Hague: M. Nijhoff, 1954); Leonardo Olschki, "Galileo's literary formation', in Galileo, man of science, ed. E. McMullin (New York: Basic Books, 1967), pp. 140-59.

10- Leonardo Olschki, Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur, 3 vols. (Vaduz: Kraus Reprint, 1965), vol. II, pp. 166-9; [John Rastell], The nature of the four elements, ed. J. S. Farmer (New York: AMS Press, 1970), sig. A ijr–v; Sperone Speroni, Dialogo delle lingue, in I dialogi (Venice: Aldus, 1542), ff. 103v- 28r.

11- Charles Nauert, 'Humanists, scientists and Pliny: changing approaches to a classical author', American historical review 84 (1979), 72-85

12- Francis F. Johnson, 'Latin versus English: the sixteenth-century debate over scientific terminology', Studies in philology 41 (1944), 109-35; Ann Blair, 'La persistance du Latin comme langue de science à la fin de la Renaissance', in Sciences et langues en Europe, ed. R. Chartier and P. Corsi (Paris: Centre Alexandre Koyré, 1996), pp. 21-42.

13- See the influential analysis of Thomas Sprat's History of the Royal Society (1667) in Richard Foster Jones, Ancients and moderns: a study of the rise of the scientific movement in seventeenth-century England (1936; New York: Dover, 1982), pp 221-36. For a current assessment, see Brian Vickers, 'The Royal Society and English prose style: a reassessment', in Rhetoric and the pursuit of truth: language change in the seventeenth and eighteenth centuries (Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, 1985), pp. 3-76, and the literature cited there.

14- Rosalie Colie, The resources of kind: genre-theory in the Renaissance, ed. B. Lewalski (Berkeley: University of California Press, 1973), pp. 89-90. Colie no doubt has in mind: Francis Bacon, New Atlantis (1624; published 1627) and Tommaso Campanella, The city of the sun (c. 1602); Kepler's 'Somnium' composed in 1609 and circulated in manuscript in his lifetime (as discussed in James S. Romm, 'Lucian and Plutarch as sources for Kepler's "Somnium"',

Classical and modern literature 9 (1989), 97-107), and Christiaan Huygens, Cosmotheoros, published posthumously in 1698, which, however, does not develop the idea of a lunar voyage as explicitly; Giordano Bruno, The Ash Wednesday supper (1584); and Francis Bacon, Essays (1597-1625), and the aphorisms of the Novum organum (1620).

15- Paula Findlen, 'Jokes of nature and jokes of knowledge: the playfulness of scientific discourse in early modern Europe', Renaissance quarterly 43 (1990), 292-331.

16- See, most recently, Jean Dietz Moss, Novelties in the heavens: rhetoric and science in the Copernican controversy (Chicago: University of Chicago Press, 1993), and the literature cited there.

17- Paul van Tieghem, La littérature latine de la Renaissance: étude d'histoire littéraire européenne (Geneva: Slatkine, 1966), pp.132-6; James R. Naiden, The Sphera of George Buchanan (Philadelphia: privately published, 1952), pp.5-17.

18- Albert-Marie Schmidt, La poésie scientifique en France au seizième siècle (Paris: Albin Michel, 1938); Isabelle Pantin, La poésie du ciel en France dans la seconde moitié du seizième siècle (Geneva: Droz, 1995).

19- Ann Blair, The theater of nature: Jean Bodin and Renaissance science (Princeton: Princeton University Press, 1997), chs. 1, 5, pp. 33, 160.

20- Pantin. La poésie du ciel, pp. 435-94.

21-Marjorie Hope Nicolson, The breaking of the circle: studies in the effect of the 'new science' upon seventeenth-century poetry (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1950).

22- Robert Schuler, 'Francis Bacon and scientific poetry', Transactions of the American philosophical society, 82, 2 (1992), 7.

23- Robert Schuler, 'Theory and criticism of the scientific poem in Elizabethan England', English literary Renaissance 15 (1985), 6-7.

24-Dwight Durling, Georgic tradition in English poetry (Port Washington, NY: Kennikat Press, 1964), pp. 3-32; Anthony Low, The georgic revolution (Princeton: Princeton University Press, 1985), pp.117-54.

25- Simone Fraisse, Une conquête du rationalisme: l'influence de Lucrèce en France au seizième siècle (Paris: Nizet, 1962); Wolfgang Bernard Fleischmann, Lucretius and English literature 1680-1740 (Paris: Nizet, 1964).

26- Durling, Georgic tradition, p.217.

27- Paolo Rossi, Francis Bacon: from magic to science, trans. S. Rabinovitch (London: Routledge & Kegan Paul, 1968); Roger Ariew, 'Descartes and scholasticism: the intellectual background to Descartes' thought', in Descartes: the Cambridge companion, ed. John Cottingham (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 58-90; more generally, Tom Sorell (ed.), The rise of modern philosophy: the tension between the new and traditional philosophies from Machiavelli to Leibniz (Oxford: Clarendon Press, 1993).

28- For example, John Wilkins, Essay towards a real character, and a philosophical language (Menston Yorkshire: Scolar Press, 1968).

29- Betty Jo Dobbs, The Janus faces of genius: the role of alchemy in Newton's thought (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

(٤٨)

الرواقية والإبيقورية: الإحياء الفلسفى والأصداء الأدبية

جيل كِريه

فـى بدايـة العصـر الحـديث تجـدد الاهتمـام بالرواقيـة Stoicism والإبيقوريـة Epicurcanism نتيجـة لمـا قام بـه الإنسـانيون مـن دراسـة مكثفـة للنصـوص القديمـة، وكانت بعض هذه الأعمال ذات قيمة أدبية وفلسفية عالية. ولهذا السبب كان إحياؤها ذا أصداء مهمـة على تأويل الأدب وعلـى مسائل الأسلوب، علـى الرغم من أن هذه الأنظمة الفلسفية الكلاسية لم تكن تختص بالنقد الأدبى اختصاصًا مركزيًا.

الرواقية

كانت المبادئ الرواقية الأساسية معروفة جيدًا للدارسين فى العصور الوسطى وبداية عصـر النهضـة، وتـم ذلـك فـى الأسـاس مـن خـلال كتابـات سـينكيا Seneca الفلسفية. ولكن فى ثمانينيات القرن السادس عشر، بدأت الفلسفة الرواقية فى أن تكون أكثر رواجًا – واستمر هذا التيار حتى ستينيات القرن السابع عشر – وكان ذلك يرجع فى الأساس إلى جهود الإنسانى الفلمنكى يوستوس ليبسيوس Justus Lipsius. فبداية مـن كتابـه الرائـع جدًّا عن الثبات De constantia (١٥٨٤) حتـى طبعتـه المعتمـدة لسينكيا (١٦٠٥)، قدم ليبسيوس وصفًا شاملا وجذابًا للرواقية[1]، واعتبر مهمته مهمة فلسفية وأدبية فى آن واحد. وعلى المستوى الفلسفى، أراد ليبسيوس أن يقنع معاصريه

بأن الرواقية أفضل فلسفة تناسب احتياجاتهم؛ وقام بذلك من خلال التأكيد على أوجه التشابه، لا أوجه الاختلاف بين الرواقية والمسيحية، وكذلك من خلال تقديم المبدأ الرواقى المنتقد غالبًا، وهو عدم الانفعال cmotionlessness، على أنه إجابة ممكنة وعقلانية على الغليان السياسى فى عصره. وعلى المستوى الأدبى، أراد ليبسيوس أن يقلب حكم الإنسانيين السابقين أمثال إيرازموس الذين أعجبوا بالمضمون الأخلاقى لكتابات سينيكا، ولكنهم، مثل العديد من النقاد القدامى، اعتبروا كتابته مسطحة وعرضة للغموض المستغلق[٢]. وكان ليبسيوس يهدف إلى رد الاعتبار للاتينية العصر الفضى المقتضبة اللاذعة الموجزة البليغة لسينيكا وتاسيتوس Tacitus (اللذين حقق أعمالهما فى عام ١٥٧٥) بديلا للجمل المنمقة الخطابية من الشيشرونية Ciccronianism التى اعتبرها واهنة وشاحبة[٣].

وهكذا كان إحياء الفلسفة الرواقية يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتطوير أسلوب نثرى متميز يتم فيه إحلال الإيجاز المدروس لسينيكا محل البهرجة الزائدة لشيشرون[٤]. يقول آرثر جولدنج Arthur Golding، الذى ترجم أعمال سينيكا إلى اللغة الإنجليزية إن جمله "قصيرة وسريعة ومليئة بالمادة؛ وكلماته حادة وبليغة مقتضبة وغير متكلفة؛ ونظامه فى الكتابة ككل جاد وعميق وحاد؛ وكل ذلك يناسب إصلاح أذهان البشر، لا إمتاع آذانهم"[٥]. بالمثل كان يتم النظر إلى العبد الذى صار فيلسوفًا وهو إبكتيتوس(*) Epictetus، الذى يعد أهم مصدر يونانى للمبادئ الأخلاقية الرواقية – على أنه يكتب "بأسلوب مفعم بالحياة وحاد وموجز ولاذع، يحرك أقسى القلوب ويذيبها ويتغلغل فى

(*) إبكتيتوس فيلسوف رواقى يونانى أكد على الحرية والأخلاق، وقال بأن البشر مخلوقات محدودة ولاعقلانية، ولكن الكون الذى يحكمه الله من خلال العقل الخالص كون كامل؛ ونظرًا لأن البشر لا يعرفون قدرهم، وبالتالى لا يمكنهم التحكم فيه، عليهم أن يكفوا عن السعى اللاهث وراء الحصول على المتع الدنيوية وأن يتقبلوا عجزهم أمام القدر؛ وذهب إلى أن - - البشر عليهم أن يكون سلوكهم فى الحياة مثل سلوك المدعو إلى وليمة بأن يأخذوا قدرًا معقولاً من كل ما يقدم لهم. (المترجم)

أعماقها؛ ولم تهدف كتاباته إلى الإمتاع، بل إلى الإفادة[٦]. حتى الكتَّاب الذين لم يكونوا ميالين، بوجه خاص، إلى الفلسفة الرواقية استحسنوا عبارة سينيكا القائلة بأن "الأناقة المنمقة ليست زيًا خيلقًا بالرجال" (خطابات Letters، ١١٥، ٢-٣)[٧]: استشهد ميشيل دى مونتانى[*] Michel de Montaigne بهذه العبارة، ليعبر عن استيائه من الفصاحة الشيشرونية الجوفاء، كما استشهد بها روبرت بيرتون Robert Burton الذى زعم أنه "ينشد مع سينيكا ما يكتب، لا كيف يكتب" quid scribam, non quemadmodum[٨].

استمد أبرز متحدث باسم الرواقية فى إسبانيا فرانسيسكو دى كويبيدو Francisco de Quevedo حججًا من ليبسيوس للإيحاء بوجود مصدر توارتى للفلسفة الرواقية، كما جاهد أيضًا لأن يجلب للغة الإسبانية الاقتضاب الشديد والإيجاز المتعمد والولع بحذف أدوات الربط التى نشرها ليبسيوس فى اللغة اللاتينية[٩]. وكان الأسقف چوزيف هول Bishop Joseph Hall من كتَّاب اللغة المحلية الآخرين، الذين تأثروا بأفكار ليبسيوس، واستحق لقب "سينيكا إنجلترا" نتيجة لأسلوبه النثرى ذى البلاغة المقتضبة المأثورة aphoristic pithiness وطباقاته الذكية witty antitheses، وكذلك نتيجة لتمسكه بالفلسفة الرواقية التى تبنى مبادئها بطريقة انتقائية جدًا[١٠].

لم يعدم الأسلوب النثرى المرتبط بالرواقية الليبسيوسية نقادًا قساة: فتم اتهام صورتيها اللاتينية والمحلية بالغموض والفظاظة. فعندما كان الإنسانى دانيال هاينسيوس Daniel Heinsius يلقى خطبة تأبين چوزيف سكاليجر Joseph Scaliger،

(*) مونتانى (١٥٣٣-١٥٩٢) كاتب فرنسى أدخل المقالة كنوع من أنواع الكتابة الأدبية؛ وأشهر أعماله مجموعة كبيرة من المقالات جمعت بعنوان مقالات، ونظر مونتانى إلى الحياة بعين مرتابة ارتيابًا فلسفيًا؛ وأكد على التناقضات الكامنة فى الطبيعة البشرية والسلوك البشرى؛ ومالت أخلاقياته الأساسية إلى الإبيقورية، رافضًا أن يكون عبدًا لرغباته وعواطفه؛ وكان أسلوبه فى كتابة المقالات يتميز بالاستطراد والحيوية والشخصية وبلغ بالنثر الفرنسى فى القرن السادس عشر ذروته. (المترجم)

وهو خليفة ليبسيوس فى جامعة ليدن Leiden، اشتكى من أن الكلام الموجز المحكم lean الممل العقيم jejune غير المثير للاهتمام juiceless عديم الطلاوة meagre، الذى تعيقه بعض العبارات القصيرة والتلاعب بالألفاظ أو العبارات المقتضبة، الذى تبناه أولئك الذين حاولوا أن يقلدوا ليبسيوس الذى لا يمكن تقليده – هذا الكلام "يثير الاشمئزاز والاستياء"(١١). ووصف توماس باول Thomas Powell، فى ترجمته الإنجليزية للمبحث الرواقى، الذى كتبه العالم البولونى Bolognese فيرجيليو مالفيتسى Virgilio Malvezzi، هذا الأسلوب بأنه "مقتضب Laconick جدًّا، دقيق وموجز للغاية وشاطح للغاية؛ فإيجازه يطمس المعنى أحيانًا، ويجعل كل جملة تامة لغزًا لبعض الأفراد"(١٢). ويذهب فرانسوا دى لاموت لو فاييه François de La Mothe le Vayer فى كتابه تأملات فى فصاحة اللغة الفرنسية فى هذا العصر Considérations sur l'éloquence françoise de ce temps (١٦٣٨)(١٣) إلى أن "الأسلوب المقتضب" Stile coupé لمالفيتسى وكويبيدو بإيجازه المغالى فيه وإيقافه المتقطع يشبه كلام الشخص المصاب بالربو.

كان للاهتمام المتجدد بالفلسفة الرواقية آثار ضمنية أيضًا على تأويل النصوص الأدبية. فمنذ العصور الوسطى، تم نقل الأعمال الفلسفية لسينيكا بعيدًا عن مآسيه، وكان يتم النظر إليهما – الأعمال الفلسفية والمآسى – على أنهما من إنتاج مؤلفين مختلفين. واستمر هذا الفصل حتى عصر الطباعة: لم يدرج كل من إيرازموس وليبسيوس إلا الأعمال النثرية فى طبعاتهما لأعمال سينسكا. ذهب ليبسيوس فى كتابه المبكر ملاحظات Animadversiones (١٥٨٨) إلى أن مسرحية ميديا Medea، هى المسرحية الوحيدة من بين المسرحيات المنسوبة لسينيكا، التى كتبها فيلسوف ناسبًا المسرحيات الأخرى إلى ثلاثة كتّاب مختلفين على الأقل. من الجهة الأخرى، اعتقد صديقه مارتن أنطونيو ديل ريو Martin Antoine Del Rio، وهو يسوعى إسباني، أن كل المسرحيات ماعدا أوكتافيا Octavia كتبها سينيكا، وتعكس

المبادئ الرواقية نفسها التى عبّر عنها سينيكا فى أطروحاته وخطاباته. ورفض ديل ريو جهود ليبسيوس المضللة لإظهار أن الرواقية تتوافق فى الأساس مع المسيحية، وسلك دربًا مخالفًا فى كتابه مجموعة مآسى لاتينية Syntagma tragoediae Latinae (١٥٩٣-١٥٩٤) وهو عبارة عن مجموعة من المآسى اللاتينية جمعت لتدريسها فى الكليات اليسوعية؛ ليحدد ويدين المبادئ الرواقية الضارة التى وجدها كامنة فى طيات المسرحيات "كعقرب مختبئ تحت أوراق الشجر"[١٤]، مثل الطبيعة الجسدية له والإصرار على الاعتماد على الذات الذى يستبعد أى احتياج إلى المساعدة الإلهية. وسرعان ما اكتسب قراءة ديل ريو الرواقية للمآسى السينيكية – لا معاداته للرواقية – أنصارًا مؤيدين وأسست نفسها تأويلا معياريًا للمسرحيات حتى قرننا هذا[١٥].

بالنسبة لدراسة الشعر، كان للإحياء الرواقى أثر على الطريقة التى قرأ بها أوائل النقاد المحدثين أعمال الهجائيين satirists الرومان، خاصة بيرسيوس Persius. وأشار إسحق كازوبون Isaac Casaubon فى طبعته شديدة الألمعية لأعمال بيرسيوس (كتاب الهجاءات Satirarum liber، ١٦٠٥) مرارًا إلى التشابهات بين الأهاجى satires وكتابات سينيكا وإبكتيتوس والإمبراطور ماركوس أورليوس Emperor Marcus Aurelius. علاوة على أن كازوبون وضع بيرسيوس فى مرتبة أعلى من هوراس Horace وجوفينال Juvenal على أساس أنه كان أكثر التزامًا من منافسيه بالفلسفة الرواقية، التى عبّر عنها بدقة وسعة اطلاع لدرجة أنه "يساند الرواق Stoa أكثر من زينون نفسه" مؤسس الطائفة أو تلميذ زينون(Zeno) كريسيبوس Chrysippus[١٦].

فى عام ١٦٩٢، عارض چون درايدن John Dryden حكم كازوبون فى "أطروحة خاصة بأصل الهجاء وتقدمه" A discourse concerning the original and progress of satire، وهى مقدمة ترجماته لبيرسيوس وجوفينال. ووضع درايدن بيرسيوس فى مكانة أوضع من هوراس وجوفينال، ووصف شعره بأنه "تاپ وغير سلس"، وانتقد غموضه الناتج عن "إيجاز أسلوبه وتكدس الصور البلاغية فيه" ولذلك

لا يمكن لبيرسيوس "أن يسمح له أن يقف فى منافسة مع جوفينال أو هوراس"، اللذين اقتسما الكعكة فيما بينهما، فعند الحكم على أعمالهما على أساس "الإفادة والإمتاع"، وهما غايتا الشعر، نجد أن هوراس الأكثر إفادة وجوفينال الأكثر إمتاعًا. ولكن درايدن شعر أنه "مضطر لأن يعطى بيرسيوس حقه الذى لا مراء فيه"، وسلم كرها بأنه عند مقارنة بيرسيوس "بمنافسيه"، نجد أنه أكثر تعليمًا للفلسفة الأخلاقية، ويلتزم أكثر منهما بتعاليم الرواقية "الأكثر نبلا والأكرم والأكثر إفادة للبشر، بين كل الطوائف التى أمدتنا بقواعد للأخلاق"(١٧).

الإبيقورية

كان على الإبيقورية أن تنتظر منتصف القرن السابع عشر حتى يحدث إحياء فلسفى لها. فحتى هذه الفترة، كانت النظرة السائدة إلى إبيقور Epicurus تتمثل فيما يلى: إنكاره للعناية الإلهية وخلود النفس، إيمانه بالطبيعة الذرية atomistic physics واعتقاده بأن اللذة هى الخير الأسمى، الأمر الذى جعل العداوة نحو فلسفته على المستويات الدينية والعملية والأخلاقية هى المعيار.

ولأن فلسفة إبيقور كانت ذات سمعة سيئة، لم ينجح كتاب أعظم تلاميذه اللاتينيين لوكريتيوس Lucretius، وهو كتاب عن طبيعة الأشياء De rerum natura، فى اكتساب الاستحسان النقدى المتحمس، الذى كانت تضمنه مزايا بصفته رائعة من روائع الشعر اللاتينى. وعلى الرغم من أن القصيدة أعيد اكتشافها عام ١٤١٧، وطبعت لأول مرة فى ١٤٧٣، وقرأها الإنسانيون على نطاق واسع، فإن موضوعها الخلافى لم يشجع على كتابة شروح لها. ولم ينشر عرض لها حتى عام ١٥٠٤ فى شرح لوكريتيوس In Lucretium paraphrasis للفيلسوف الفلورنسى صغير الشأن

رافائيل فرنسيسكى Raffaele Franceschi، الذى تناول الكتب الثلاثة الأولى فقط، ولم يتطرق إلى الجوانب الأدبية، وركز فقط على تفسير المبادئ الفلسفية فى القصيدة.

وأخيرًا كتب الإنسانى البولونى جوفان باتيستا بيو Giovan Battista Pio شرحًا منهجيًا كاملا لكتاب عن طبيعة الأشياء عام ١٥١١. وبيو هاو متحمس يكتب بلغة لاتينية مهجورة وقديمة؛ لذا أبدى اهتمامًا كبيرًا بالقضايا المعجمية، إلا أنه حاول أيضًا أن يجعل القصيدة أكثر استساغة لدى الجمهور المسيحى[١٨]. أما الإنسانى الفرنسى دنيس لامبان Denys Lambin فأظهر فى شرحه الدسم لـ عن طبيعة الأشياء (١٥٦٣- ١٥٦٤) إظهارًا حاسمًا أنه يعتبر الفلسفة الرواقية، التى يعرضها لوكريتيوس فلسفة مستهجنة من وجهة النظر الدينية والأخلاقية وسخيفة من وجهة النظر العلمية[١٩]. وأعجبه أسلوب لوكريتيوس الشعرى وصفاء لاتينيته، وأعرب عن أسفه من أن ذلك تم تسخيره لخدمة مثل هذه الأفكار المشينة. وبالمثل، وصف إسحق كازوبون Isaac Casaubon لوكريتيوس بأنه "كاتب رائع اللاتينية"، بينما ندد بفكرته عن النفس Soul بأنها "مجنونة تمامًا"[٢٠]. أما فرانسيس بيكون فيرى أن لوكريتيوس هو "الشاعر الذى جمّل الطائفة، التى تعتبر فيما عدا ذلك أحط مكانة من الطوائف الأخرى"[٢١].

كان إسهام لامبان الأساسى فى عن طبيعة الأشياء إسهامًا فقهيًا لغويًا philogical، فوضع نصًا سيظل معياريًا حتى القرن التاسع عشر، إلا أن إهداءه لشرحه للكتاب الثانى إلى بيير دى رونسار Pierre de Ronsard يدل على أن أحد أهدافه تشجيع شعراء عصره على دراسة أسلوب لوكريتيوس ولغته. استمد رونسار وباقي أعضاء جماعة الثريا Pléiade، الذين كانوا يشتركون فى الازدراء العام نفسه للمبادئ التى يتبناها لوكريتيوس، إلهامًا من الأجزاء الأسطورية مثل الابتهال لفينوس

Venus (الكتاب الأول، ١-٤٣) ووصف سيبيل(*) Cybele (الكتاب الثانى، ٥٩٨ – ٦٤٥)، وليس من الفقرات الفلسفية. وكانت الموضوعات الإبيقورية القليلة الموجودة فى شعرهم مقصورة على الموضوعات الشائعة مثل "انعم بيومك(**)" carpe diem، التى استلهموها فى الغالب من الشاعر الانتقائى هوراس (قصائد غنائية Odes، ١، ١١) لا من لوكريتيوس المتزمت. ربط أبراهام كاولى Abraham Cowley هذا الموضوع topos ربطًا واضحًا بالإبيقورية: الأبيات "اليوم يومنا، ماذا نخشى،/ اليوم يومنا، معنا هنا" ترد قصيدة بعنوان "الإبيقورى" The Epicure (١٦٥٦)؛ ولكن مصدره كان الأناكرويتات Anacreontea، وهى قصائد يونانية قليلة الجدية على نحو مبهج تتناول الخمر والحب، التى ترجمها كاولى ترجمة فضفاضة تشرح دون أن تلتزم بالنص حرفيًا، ولا تعد هذه القصائد عملا عن الأخلاقيات الإبيقورية. فى قصيدة "البستان" The Garden (١٦٦٧) التى أهداها كاولى إلى جون إيفلن John Evelyn، الذى نشر عام ١٦٥٦ ترجمة إنجليزية للكتاب الأول من عن طبيعة الأشياء، يقدم كاولى وصفًا أكثر دقة وإيجابية للطائفة: "أيًا كان الإبيقورى،/ سيجد هناك متعًا رخيصة وفاضلة"(٢٢).

حقق لوكريتيوس نجاحًا أكبر فى كونه نموذجًا لكتّاب عصر النهضة، الذين يحاولون أن يكتبوا شعرًا تعليميًا علميًا(٢٣). ولكن العقبات التى تعقبت استقبال الإبيقورية

(*) سيبيل هى إلهة الطبيعة عند الفريجيين (سكان منطقة فريجيا Phrygia فى آسيا الصغرى قديمًا وتقع الآن فى وسط تركيا).(المترجم)

(**) عبارة مأخوذة من الشاعر الرومانى هوراس، وتستخدم فى وصف القصائد التى تحث على الاستمتاع بالحياة قبل فوات الأوان والنهل من ملذات الحاضر؛ لأن المستقبل غير مضمون، الأمر الذى يوحى بإحساس المرء بقصر الحياة وأنه إذا عاش اليوم لن يعش غدا؛ لذا عليه أن ينعم بكل شىء فى حياته الحاضرة؛ ومن الأمثلة الشهيرة على هذا النوع من الشعر رباعيات عمر الخيام وقصيدة أندرو مارفيل Andrew Marvell التى تتخذ عنوان إلى سيدته الخجول وقصيدة روبرت هيريك Robert Herrick، التى تتخذ عنوان كورينا ستحتفل بمايو Corinna's going A-Maying. (المترجم).

كانت واضحة هنا أيضًا. فبينما تمت محاكاة بحور لوكريتيوس ولغته الشعرية، نجد أن آراءه الفلسفية والدينية التى عرض لها تم تجاهلها أو الرد عليها. استخدم الشهيد البروتستانتى آونيو بالياريو Aonio Palcario، فى كتابه عن خلود الأنفس De animorum immortalitate (١٥٣٦)، أساليب شعرية تعلمها من لوكريتيوس؛ ليكتب من خلالها تفنيدًا تقيًا لإنكار إبيقور للخلود والعناية الإلهية[٢٤]. الشاعر العلمى الوحيد الذى كانت عنده الجرأة الكافية لاستخدام الأبيات سداسية التفاعيل واللغة اللوكريتيوسية فى مساندة الأفكار اللوكريتيوسية الأصيلة (الذرية atomism ووجود عدد لا نهائى من العوالم) كان جوردانو برونو Giordano Bruno، الذى أدت به أفكاره المهرطقة إلى إعدامه حرقًا على يد الكنيسة عام ١٦٠٠.

كون أن عن طبيعة الأشياء يتناول العلم فى الأساس جعل جيرولامو فراشيتًا Girolamo Frachetta فى كتابه شرح موجز لكل أعمال لوكريتيوس Breve spositione di tutta l'opera di Lucretio (١٥٨٩)، ينكر فكرة أنه يمكن تصنيف كتاب عن طبيعة الأشياء على أنه شعر: "ليس النظم هو الذى يكّون قصيدة"، "بل الموضوع"؛ لذلك صنف أرسطو (فن الشعر، Poetics 1447b18 - 19) إمبيدقليز على أنه "عالم" physiologos، وليس شاعرًا، ويسرى الشىء نفسه على لوكريتيوس[٢٥]. وكان ألدوس مانيتيوس(*) Aldus Manutius قد عقد مقارنة بين لوكريتيوس وإمبيدوقليز بالفعل فى مقدمة طبعته للقصيدة عام ١٥٠٠. وبخلاف فراشيتًا، مدح ألدوس لوكريتيوس على محاكاة الممارسة ما قبل السقراطية المتمثلة فى التعبير عن المبادئ الفلسفية فى "شعر أنيق ينم عن سعة اطلاع"[٢٦].

(*) ألدوس مانيتيوس عالم ومطبعى إيطالي أسس فى حوالى عام ١٤٩٨ المطبعة الألدوسية فى البندقية لطباعة الكلاسيات اليونانية واللاتينية بأسعار رخيصة واستوظف عنده العلماء المتخصصين فى الكلاسيات لتحقيق الأعمال الكلاسية ومراجعة مسوداتها الطباعية؛ وكان أول من استخدم الحروف الصغيرة والحروف المائلة؛ وأسس فى عام ١٥٠٠ أكاديمية العلماء اليونان المعروفة باسم الأكاديمية الجديدة فى البندقية. (المترجم)

الشخصية الأساسية وسط العلماء الذين أعادوا تكوين وتقييم الإبيقورية هو العالم والقديس الفرنسي بيير جاسندى(*) Pierre Gassendi واستخدم أساليب الإنسانيين، وحلل (ملاحظات Animadversiones، ١٦٤٩؛ التركيب التعبيري الفلسفي Syntagma philosophicum، 1658) المصادر القديمة للإبيقورية، خاصة الكتاب العاشر من كتاب حياة الفلاسفة Lives of the philosophers لديوجينز لايرتيوس Diogenes Laertius (ملاحظات)، الذى يشتمل على نصوص لإبيقور وسيرة شخصية له تنم عن تعاطف معه، وكتاب عن طبيعة الأشياء للوكريتيوس. وأراد جاسندي أن يحل محل الأرسطية فلسفة كلاسية أكثر ملاءمة للعلم الميكانيكى الجديد، الذى كان يطوره جاليليو وديكارت وهوبز Hobbes، ولكنه شعر بحاجة ملحة إلى إبطال مفعول الانتقادات التى عاقت المسيحيين دومًا من أن يتبنوا النسق الفلسفى للإبيقورية؛ لذلك أجرى تعديلات، وهى تعديلات جوهرية فى العادة، جعلت الإبيقورية لا تتناقض مع حقائق الإيمان.

وبقيامه بذلك، وضع جاسندى أساس إحياء الاهتمام بالإبيقورية، خاصة فى فرنسا وإنجلترا، فى النصف الثانى من القرن السابع عشر. واستفاد لوكريتيوس من القبول الكبير الذى يحظى به الآن أستاذه إبيقور. تساءل چاك باران Jacques Parrain فى ترجمته الفرنسية لكتاب عن طبيعة الأشياء (١٦٨٢) ما إذا كان هناك أى فيلسوف وثنى كانت آراؤه بوجه عام متنافية مع المسيحية، على كل كانت محاورات أفلاطون مليئة بالمجون، كما أن أرسطو آمن بأن الله لم يخلق الكون(٢٧). وتساءل وليم تمبل William Temple (الذى ساوى بين المثل العليا الأخلاقية لبستان

(*) بيير جاسندي (١٥٩٢-١٦٥٥) فيلسوف وعالم فرنسى؛ اشتهر كفيلسوف من خلال هجومه على نظريات أرسطو، وشارك فى مناظرة مع الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت حول طبيعة المادة؛ وأدت أعمال جاسندي عن إبيقور إلى إحياء الاهتمام بالإبيقورية.، ومن الجدير بالذكر أن نظريات جاسندي مهدت الطريق للمناهج التجريبية الحديثة، وأعماله العلمية الأساسية تنتمى لمجال علم الفلك ورسم الخرائط الجغرافية . (المترجم)

إبيقور والمباهج البريئة للبستنة الإنجليزية) عن السبب فى أن وصف لوكريتيوس لافتقار الآلهة إلى الاهتمام بأمور البشر "يتم اعتباره أكثر تقوى من وصف هومر"، الذى صور الآلهة على أنهم "مشغولون دومًا بأسوأ أو أحط أفعال البشر"(٢٨). ولكن تراث التعصب القديم لم يمت. ذود توماس كريتش Thomas Creech، الذى ترجم أول ترجمة إنجليزية كاملة للقصيدة عام ١٦٨٢، ترجمته بملاحظات مفصلة تهاجم "المبادئ السخيفة" و"الآراء السخيفة" التى يتبناها لوكريتيوس، على الرغم من أنه كان على استعداد لأن يمدح ما كان لدى الشاعر من "أقوال ممتازة ضد الخوف من الموت، وإعراضه التام عن الحسد والطموح الأجوف والحب المستبد"(٢٩).

بعيدًا عن إبيقورية لوكريتيوس، هناك قضية أخرى أثارت جدلا نقديًا، ألا وهى اللياقة الشعرية للفقرات الماجنة فى نهاية الكتاب الرابع من عن طبيعة الأشياء. شعر كريتش أنه من الضرورى إسقاط هذه الفقرات، بينما وضع ميشيل دى فيه Michel du Fay، فى طبعة دلفن Delphin (١٥٨٠)، هذه الأشعار فى ملحق، رافضًا أن يترجمها أو يعلق عليها؛ لأنه اعتبرها لا تلائم "القارئ الخجول العفيف"(٣٠). أما بيير بيل(*) Pierre Bayle فاعتبر وصف لوكريتيوس الصريح لـ "بعض الأشياء التى تخص التوليد" غير مثيرة للاعتراض أكثر من المناقشة الطبية. وفى مقال بيل عن "لوكريتيوس" Lucrèce فى كتابه معجم تاريخى ونقدى Dictionnaire historique et critique (١٦٩٧) قال بأنه لا يوجد فى القصيدة ما يدل على أن المؤلف كان

(*) بيير بيل (١٦٤٧-١٧٠٦) فيلسوف وناقد فرنسى يعتبر رائد عقلانية القرن الثامن عشر، وضع معجمًا شهيرًا بعنوان معجم تاريخى ونقدى Dictionnaire historique et critique (١٦٩٧)، ودافع فى هذا القاموس عن حرية الفكر فى كل المجالات، وكان لهذا القاموس أثر كبير على الموسوعيين الفرنسيين، وعلى الفلاسفة العقلانيين فى القرن الثامن عشر؛ وناصر بيل قضية التسامح الدينى؛ وكان أستاذًا فى الأكاديمية البروتستانتية فى سيدان Sedan والأكاديمية البروتستانتية فى روتردام Rotterdam بهولندا. (المترجم).

داعرًا[٣١]. وقال إن هناك فرقًا كبيرًا بين شعراء مثل: كاتولوس[*] Catullus وأوفيد Ovid الذين كانوا يستمتعون باللغة البذيئة، وشعراء مثل: لوكريتيوس الذين كانوا مضطرين لاستخدام كلمات بذيئة لتفسير العمليات الطبيعية. كما نجد أن درايدن عند دفاعه عن قراره بترجمة الفقرات الجارحة بالإضافة إلى أربعة أجزاء أخرى من القصيدة إلى "لغة إنجليزية منمقة" فى كتابه سلفى Sylvae (١٦٨٥)، قارن وصف لوكريتيوس، مثل بيل، بوصف الطبيب. ويرى درايدن أن مواطن القوة فى عن طبيعة الأشياء تتمثل فى أن لوكريتيوس "اختار موضوعًا معقدًا على نحو طبيعى" و"جمّله بأوصاف شعرية ومبادئ الأخلاق"، الأمر الذى مهد الطريق لـ زراعيات Georgics فرجيل. أما مواطن ضعفها فلا تتمثل فى الفحش المزعوم للشاعر أو آرائه الإبيقورية عن فناء النفس، التى رفضها درايدن بصفتها "سخيفة للغاية، ولا أستطيع أن أصدقها"، بقدر تمثلها فى الحقيقة المؤسفة الماثلة فى أن لوكريتيوس "كان يهدف فى نظام الطبيعة عنده إلى التعليم أكثر من الإمتاع... باختصار، كان ملحدًا إلى حد كبير، لدرجة أنه نسى أحيانًا أنه شاعر"[٣٢].

(*) هو جييوس فاليريوس كاتولوس Gaius Valerius Catullus (٨٤؟-٥٤؟ ق م)، شاعر غنائى رومانى مشهور بقصائده الغزلية التى تغزل فيها بـ"ليزبيا" Lesbia وهى سيدة رومانية أرستقراطية اسمها الحقيقى كلوديا Clodia؛ ويعتبر كاتولوس أعظم شاعر غنائى كان يكتب باللغة اللاتينية. وقصائده فى ليزبيا تعبر عن عاطفة متقدة وإخلاص شديد نحو تلك السيدة الغامضة وكذلك كراهية وازدراء لها. وأثر أسلوب كاتولوس فى العديد من الشعراء اللاحقين كما نتبين ذلك فى القصائد الغزلية للشعراء اللاتينيين اللاحقين أمثال: أوفيد وهوراس، وكذلك فى القصائد الغنائية الخاصة بالزواج عند الشعراء الإنجليز فى عصر النهضة أمثال: روبيرت هيريك وبن جونسون وإدموند سبنسر. (المترجم).

الهوامش

1- Justus Lipsius, De constantia (Antwerp: Plantin, 1584); Seneca, Opera, ed. J. Lipsius (Antwerp: Plantin and J. Moretus, 1605).
2- Erasmus, Opus epistolarum, ed. P.S. Allen et al., 12 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1906-58), vol. VIII, pp.25 - 41. On Seneca's stylistic failings Erasmus cites Quintilian, 10.1.125- 9; Aulus Gellius 12.2; and Suetonius, Caligula 53 (whose critical comment, 'sand without lime', Erasmus also discussed in Adagia, 2.3.57).
3- Justus Lipsius, Opera omnia, 4 vols. (Wessel: A. Hoogenhuysen, 1675), vol. II, p.971
4- There was classical precedent for the notion of a Stoic style: see Diogenes Laertius, Lives of the philosophers (7.59), who describes its characteristics as 'lucidity, conciseness, appropriateness, distinction'. This passage is taken over verbatim in Thomas Stanley, The history of philosophy, 2nd edn (London: Thomas Bassett, 1687), p. 436.
5- Seneca, The woorke, trans. A. Golding (London: John Day, 1578), sig.*2^{v}.
6- Epictetus, Les propos, trans. Jean Goulu de Sainct François (Paris: Iean de Heuqueville, 1609), sig. ã6^{r}.
7- Seneca, Ad Lucilium epistulae morales, trans. R. M. Gummere, 3vols. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953-71), vol. III, p.20.
8- Michel de Montaigne, The complete essays, trans. M. A. Screech (London: Penguin, 1987), p.282 (I.40: 'Reflections upon Cicero'). Robert Burton, The anatomy of melancholy, ed. T. C. Faulkner et al. (Oxford: Clarendon Press, 1989-), vol. I, pp.17-18.
9- Francisco de Quevedo, Obras completas, ed. L. Astrana Martin, 2vols. (Madrid: Aguilar, 1945-60).
10- J. Hall, The works, 10 vols. (Oxford: P. Wynter, 1863).

11- Autobiography of Joseph Scaliger, trans. G.W. Robinson (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1927), p.83.

12- V. Malvezzi, Stoa triumphans, trans. T. Powell (London: J.G., 1651), sig. B2r.

13- François de La Mothe le Vayer, Considérations sur l'éloquence françoise de ce temps (1638), in Œuvres (Paris: A. Courbet, 1662), p.449.

14- Martin Anton del Rio, Syntagma tragoediae Latinae (1593-4; Paris: P. Billaine, 1619-20), sig ẽ2r.

15- R. Mayer, 'Personata Stoa: Neostoicism and Senecan tragedy', Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 57 (1994), 151-74.

16- Persius, Satirarum liber, ed. I. Casaubon (Paris: Drouart, 1605), sig. ã4r; compare Cicero, Academica 2.24.75.

17- Essays of John Dryden, ed. W. P. Ker, (Oxford: Clarendon Press, 1900), pp. 69-96.

18- Giovan Battista Pio (ed.), In Carum Lucretium poeta commentarii (Bologna: H. de Benedictis, 1511).

19- Denys Lambin (ed.), De rerum natura libri sex (Paris and Lyons: G. and P.G. Roville, 1563-4).

20- W. B. Fleischmann, 'Lucretius Carum, Titus', in Catalogus translationum, et commentariorum, ed. P.O. Kristeller et al. (Washington, DC: Catholic University of America, 1960-), vol. II, pp.349-65, at 352-3.

21- F. Bacon, 'Of truth', in The essayes or counsels, civill and morall, ed. M. Kiernan (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985), p.8.

22- The works of Mr. Abraham Cowley, 9th edn (London: H. Herringman, 1700), p.29 ('The Epicure') and pp.105-9, at 107 ('The garden').

23- F. Joukovsky, 'L'épicurisme poétique aux XVIe siècle', in Association Guillaume Budé: actés du VIIIe congrès (Paris: Les Belles Lettres, 1969), pp. 639-74; C. Goddard, 'Lucretius and Lucretian science in the works of Francastoro', Res publica litterarum 16 (1993), 185-92.

24- Aonio Paleario, De Animorum immortalitate libri III (Lyons: S. Gryphius, 1536).

25- Girolamo Frachetta, Breve spositione di tutta l'opera di Lucretio (Venice: P. Paganini, 1589), p.2.

26- Aldo Manuzio editore: dediche, prefazioni, note ai testi, ed. G. Orlandi, 2 vols. (Milan: il Polifilo, 1975), vol. I, pp. 33-4. The point that Lucretius has been an imitator and admirer of Empedocles was also made by Pietro Crinito in chapter19 of his De poetis Latinis (Florence: P. Junta, 1504).

27- Les œuvres de Lucrèce, trans. J. Parrain (Paris: T. Guillain, 1682), sig,*10r.

28- Sir William Temple, The works, 2 vols. (London: J. Round, 1731), vol. I, pp. 170-90 at 174.

29- Lucretius, His six books 'De natura rerum', trans. T. Creech (Oxford: A. Stephens, 1682), pp.8-9, sig. b 4v.

30- Michel du Fay (ed), De rerum natura libri sex (Paris: F. Leonard, 1680), p. 362

31- Pierre Bayle, Dictionnaire historique et critique (Rotterdam: R. Leers, 1697).

32- J. Dryden, The works, ed. E. Miner (Berkeley: University of California Press, 1956-), vol. III, pp. 9-13.

(٤٩)

الكلفينية وتطورات ما بعد مجمع تريدينتين

كاثرين راندول

ولد چون كلفين John Calvin فى نوايون Noyon بفرنسا عام ١٥٠٩، وترك وطنه نتيجة للاضطهاد الدينى، الذى مارسه فرانسيس الأول Francis I على المسيحيين الإنجيليين Evangelical والمصلحين البروتستانتيين Reformed فى وقت مسألة الملصقات(*) Affaire des placards (١٥٣٤). وكانت مارجريت دى نافار Marguerite de Navarre أخت فرانسيس الأول إنجيلية تقية ذات علاقات وثيقة بـچاك لوفيڤر ديتابل Jacques Lefèvre d'Étaples وجييوم بريسونيه Guillaume Briçonnet وحلقة مو Cercle de Meaux، وكانت صديقة وراعية للعديد من الكلفينيين ومن بينهم الشاعر كليمون مارو Clément Marot، الذى قدم أول ترجمة بروتستانتية لسفر المزامير إلى الفرنسية (١٥٤٣)، وكلفين نفسه. وتأثر كلفين بالإنجيليين الفرنسيين، وأثر فيهم بدوره. ومع عام ١٥٤١، وهو العام الذى نشر فيه كتابه تعليم الديانة المسيحية Institution de la religion chrestienne، أسس كلفين

(*) فى ليلتي السابع عشر والثامن عشر من شهر أكتوبر فى عام ١٥٣٤ وضع البروتستانت ملصقات فى باريس على باب الحجرة الملكية، وكان أنطوان ماركور كاتب هذه الملصقات التى هاجمت دمج جسد المسيح ودمه بالخبز والخمر فى تناول العشاء الربانة عند اللوثريين consubstantiation، كما هاجمت تحول قربان التناول إلى جسد المسيح ودمه عند الكاثوليك؛ وردًا على ذلك، اعترف فرانسيس الأول بكاثوليكيته صراحة، وبدأ حملة اضطهادات، الأمر الذى أدى إلى نفى العديد من البروتستانت، خاصة كلفين. (المترجم)

نفسه فى جنيف وكان قد بدأ محاولته لإعادة تشكيل جنيف على أنها "روما الضد" البروتستانتية Protestant anti-Rome.

تطور الأدب الكلفينى فى سويسرا وفرنسا، ويمكننا أن نقول إن هذا الأدب أبو الأدب البيوريتانى Puritan اللاحق فى إسكتلندا وإنجلترا، خاصة فى كتاب چون بنيان John Bunyan بعنوان النعمة الإلهية تفيض لتشمل كبير المذنبين Grace abounding to the chief of sinners (١٦٦٦)، بتصويره للذات المذنبة على أنها مبدع أدبى، أو فى القنوط الكلفينى فى المآسى اليعقوبية Jacobean tragedy. ويظهر الأدب الكلفينى أيضًا بعض الروابط بينه وبين الإنتاج الأدبى الإنجيلى، خاصة عند بونافنتير دى بيرييه Bonaventure des Périers فى كتابه صنج العالم Cymbalum mundi(١٥٣٧)[1]، وهو هجاء مجازى عن الاضطهاد الدينى، كما نجد ذلك فى بعض الحكايات ذات النكهة الفلسفية فى السباعيةL'Heptaméron لمارجريت دى نافار، وكذلك الهجاء الدينى الموجود عند رابليه Rabelais فى "الكتاب الرابع" Quart livre (١٥٤٨).

ينطلق الأدب الكلفينى فى الأساس من علم اللاهوت، وينبع من مفارقة؛ فالأمر الكلفينى ينص على تجاهل الذات؛ كى لا تعوق التركيز على الله. ولكن التقليد الكلفينى الخاص بالفحص الروحانى الفردى للضمير (فى مقابل نظام الاعتراف عن طريق وسيط وهو القسيس/ الكاهن فى الكاثوليكية) أدى إلى قلق شديد على الذات، ومراقبة دائمة لها، الأمر الذى أدى فى النهاية إلى تعبير أدبى عن اهتمامات هذه الذات ورؤيتها للعالم. وعلى نحو مطرد، وجه المنظور الاعترافى الكلفينى مضمون العمل المكتوب. وفى فترة من الفترات، مال معظم الكتَّاب الكلفينيين فيما بعد مجمع ترنتو[*] post-Tridentine Calvinist authors ميلا أكثر تجاه القصص، أو على الأقل

(*) مجمع ترنتو Council of Trent مجمع عقدته الكنيسة الكاثوليكية الرومانية فى الفترة من ١٥٤٥ حتى ١٥٦٣ فى ترنتو فى إيطاليا؛ وذلك لاتخاذ موقف من المبادرة البروتستانتية للإصلاح، التى نادت بإصلاح

الأعمال التى تحوم حول اللاهوت، أكثر من ميلهم تجاه شرح أو تفسير النصوص الدينية المقدسة. وهكذا، نجد أن مجموعة تيودور دى بيز Théodore de Bèze لصور الشهود فى القضية البروتستانتية، بعنوان أيقونات، أو صور حقيقية لمشاهير الرجال Icones, ou vrais pourtraicts des hommes illustres (١٥٨٠)، لا تتناول قضايا دينية فى العديد من الحالات، بل أمورًا مستمدة من الحياة اليومية التى يتركها بعيدة عن المنظور الدينى الصريح. وهذا تطور مدهش، إذا علمنا أن عصر النهضة نظر إلى القصص على أنه كذب fingere، وهو إدعاء زاد من حدته التأكيد الكلفينى على قول الصدق وقرن القول verbum بالحقيقة res. ويمثل الكاتب النثرى والملحمى الكلفينى العظيم أجريبا دوبينييه Agrippa d'Aubigné هذا التحول طوال حياته الإبداعية. فبعد أن نشر فى شبابه شعرًا دنيويًّا متأثرًا بالبتراركية Petrarchism بعنوان الربيع Le printemps (١٥٧١)، سعى لأن يكتب شروحًا دقيقة لسفر المزامير، وفى كتابته سعى لأن يتجنب "التأنق". ولكن مع الفترة التى بدأ فيها كتابه المأساويين Les tragiques (١٥٧٧)، حسم تفكيره على أن شرور القرن الذى عاش فيه تتطلب أسلوبًا مختلفًا تمامًا، وأسلوبًا يستطيع أن يعبر فيه بحرية طليقة تامة عن الحيوية أو القنوط الجامح أو الضغينة أو البغضاء أو اللوم. واستلزم هذا التغير فى اللهجة تدخل ذات المؤلف، الأمر الذى مهد الطريق للمزيد من الإبداع والحريات فى القصص عند كتابة التاريخ الذى يكتبه الكتَّاب الكلفينيون، كما هو الحال فى كتابه المتحزب ذى الطابع الشخصى جدًّا بعنوان التاريخ العالمى Histoire

---

عام للكنيسة وتحديد العقائد المسيحية الأساسية. وحددت القرارات التى صدرت عن هذا المجمع معيار الإيمان وممارسة الشعائر الدينية للكنيسة حتى منتصف القرن العشرين. وتناول هذا المجمع القضايا الأساسية، التى أثارها البروتستانت، فقال بأن الكتاب المقدس يجب أن يتم فهمه فى إطار ما تقول به الكنيسة فقط، ويعني ذلك ضمنيًا رفض المبدأ البروتستانتى المتمثل فى أن النص وحده يكفى دون الحاجة إلى فرض رؤية معينة لهذا النص من قبل السلطة الكنسية. ومن الجدير بالذكر هنا أن هذا المجمع لم يتطرق إلى قضية دور البابوية فى الكنيسة، وهو من القضايا الكبرى التى ثار عليها البروتستانت. (المترجم).

universelle. ودق طبول أسلوب جديد ملتزم style engagé فى مقدمة المأساويين: "إذا كان سيلومنى أحد على أن أشعارى المشبوبة العاطفة/لا تقوم إلا على القتل والدم،/لدرجة أن المرء لا يستطيع أن يقرأ فيها إلا العنف البالغ والمذابح وثورة الغضب/والرعب والسم والخيانة والمجازر،/ سأرد عليه: يا صديق، هذه العوالم التى تعتبرها استثناء/ ما هى إلا المفردات الخام لفن جديد أشرع فى ابتداعه.../ فهذا القرن، المختلف فى ضوابطه الأخلاقية، يتطلب أسلوبًا مختلفًا"(٢). أدى هذا المنحى الأكثر شخصية وإبداعية فى الكتابة إلى نصوص مثل تلك التى يسطرها بيروالد دى فرفيل Béroalde de Verville، وهو كلفينى أيضًا، فى عمل انتقائى جدًا وغير منظم ظاهريًا وحكائيًا، إلا أنه عمل انقلابى تمامًا فى الواقع، ألا وهو طريقة الوصول Le moyen de parvenir(٣) وكتاب دى فرفيل هذا نشر فى عام ١٦١٠، وهو كتاب "ينفى عن نفسه كونه كتابًا" Le livre se dé-livre على حد قول دى فرفيل نفسه، ويدافع عن تلاعب أو حتى مجون كان لا يمكن أن يتصوره الجيل الأول من الكتّاب الكلفينيين. فيخرج من المناخ المتقلب لعصره، مستخدمًا ذلك تبريرًا عقلانيًا لتصور حر ماجن غير مسبوق للقصص.

كانت كتابة كلفين كنسية لاهوتية فى مجملها، ومن الأمثلة الدالة على اهتماماته كتاباه تعليم الديانة المسيحية (ترجم إلى الفرنسية عام ١٥٤١) وموجز التعليم الدينى Catéchisme (١٥٤٢). ولكن فصاحته وأسلوبه الهجائى - كما يتضح فى بعض أعماله الأكثر جدلا على نحو صريح مثل مبحث الآثار Traité des reliques (١٥٤٣) أو فضائح Des scandales (١٥٥٠) - ذات مغزى أدبى أكبر. وكتابه فضائح مهم بوجه خاص هنا؛ لأن كلفين يعقد هنا مقابلة صريحة بين الأسلوب الفج stylus rudis للكتاب المقدس والبلاغة المنمقة لشعراء الثريا Pléiade poets، الذين كانوا رائجين جدًا فى تلك الفترة؛ ويثنى كلفين على ذلك الأسلوب الفج للكتاب المقدس ويسعى لأن يحاكيه. يستخدم كلفين مجازين فى كتابه تعليم الديانة

المسيحية – الكلام المتعلثم، والنظارات – لوصف العلاقة، والهوة، بين حكمة الله والحسن البشرى. فيقول إن الله يغمغم، مثلما يفعل الطفل الرضيع، عندما يتحدث إلينا؛ لأننا ما زلنا أطفالا فى قدرتنا على فهم النص المقدس. ويقول كلفين إن الله يمدنا بنظارات لتساعدنا على أن نرى مشيئته لنا بصورة أفضل. وتبين هذه العملية التى تسمى التكييفية accommodationism أننا فى أفضل الأحوال يمكننا أن نأمل فى تعلم أسلوب الكتاب المقدس ومحاكاته، ومن المؤكد أننا لا يمكننا أن ننافسه أو نتفوق عليه أبدًا. ومثل القديس بولس الرسول Paul فى رسالته الأولى إلى أهل كورنثوس I Corinthians ، يعلمنا كلفين أن من يعظ – أو يكتب – جيدًا عن الإنجيل لن يستخدم أى صورة من صور البلاغة يمكنها أن تصرف انتباهنا عن التركيز الملائم على كلمة الله. ومقدمة كلفين لترجمة كليمون مارو لسفر المزامير وثيقة مبهمة جدًا فى تطور النظرية الأدبية الكلفينية؛ ففيها يعدد كلفين الخطوات الواجب على كل الكتَّاب اتباعها حتى تتسق كلمتهم مع كلمة الله، ولا يختلف هذا البرنامج، فى بعض جوانبه، اختلافًا جذريًا عن الاهتمامات المعاصرة للعلماء الإنسانيين بالدقة والأمانة فى الترجمة، إلا أن تمجيد كلفين دائمًا للكتاب المقدس بصفته نموذج الكتابة الجيدة تمجيد فريد من نوعه. ويتجلى شغف كلفين بهجر الذات فى خطبه الدينية؛ فنادرًا ما يستخدم ضمير المتكلم المفرد. وفى خطاب يوجه فيه نصيحة لـچاك دى بورجونى Jacques de Bourgogne، ينصحه كلفين بإخضاع كل شىء لله، بما فى ذلك الأسلوب الذى يكتب به: لابد على المرء أن يهجر كل شىء، بل ويفنى قلبه ورغباته، ويكتب طبقًا لمشيئة الله وكلمته. وهذا هو بالضبط ما زعم كلفين أنه فعله فى أثناء كتابه تعليم الديانة المسيحية: لقد كشف المعمار الكامن فى كلمة الله، لا كلمته هو. ولا يتمثل هدفه فى وضع نظام لاهوتى، بل إظهار معنى الكتاب المقدس. وليس من المستغرب أن أسلوبه تأثر بالدوائر القانونية فى عصره؛ فبعد أن تمرن كلفين كإنسانى ومحامى، ولجأ إلى أوضح طرائق التعبير المتاحة وأدقها فى عصره وأكثرها منطقية.

واستخدم بلاغة مقنعة جدًا فى التبشير ليحرض مستمعيه على النفور من العالم بكل جوانبه. "أود عامدًا أن أفكر فى المضايق التى تجد فيها نفسك... إذا كنت تفكر فى اعتبارات دنيوية يمكنها أن تجعلك تحجم عن المضى قدمًا؛ ولكنك تحتاج بدلا من ذلك أن تصل إلى إيمان ثابت، حتى تنفر من كل شىء يمكن أن يحاول أن يجعلك تقاوم هذا الإيمان"، هكذا يقول فى خطاب إلى السيد دى فاليه Monsieur de Falais فى عام ١٥٤٣(٤). طور أتباع كلفين هذا المنحى، وهم مبدعون أدبيون فى إطار هذا المنظور الاعترافى. ولكنهم انحرفوا باطراد عن أوامر كلفين، وجازفوا بالدخول فى مجال القصص المتخيل أو – كما هو الحال فى مغامرات بارون دى فانست Les avantures du Baron de Faeneste لدوبينييه – بالدخول أحيانًا فى فحش صريح؛ لذا يقفون فى موقف مواجهة من نوع ما ضد معلمهم. فهم لديهم القدرة على إيجاد رخصة ما للتطور الأدبى فى الكم الهائل من كتابات كلفين الخاصة بتفسير وشرح كل أسفار الكتاب المقدس (باستثناء نشيد الإنشاد؛ إذ إن كلفين رفض هذا السفر باعتباره مجازيًا، واعتبره نظامًا أدبيًا يغذى الخداع وإساءة التمثيل)، بمعنى أن الشرح exposition طريقة أكثر تحررًا وأكثر تركيزًا على مجريات الحياة اليومية من التفسير الحرفى line-by-line exegesis.

يمكننا، بوجه عام، أن نؤسس نموذجًا أدبيًا كلفينيًا تسود فيه الكلمة دومًا على الصورة (حتى فى حالة كتب الصور emblem books)؛ حيث يعتبر الكتاب المقدس النموذج الأولى للكتابة، وتسعى الكتابة لأن تنير الكتاب المقدس. وفى الوقت نفسه، تفضح هذه الكتابة موضع الخطأ: تسعى كلمات الذات لأن تمجد الخالق، إلا أنها أيضًا تشهد على علاقة إشكالية بالكلمة الإلهية فى أن التعبير البشرى يتسم بالسقوط من الجنة. من الضرورى أن ندرك أن مفهوم "الجماليات الكلفينية" – الذى اعتبره الدارسون إردافًا خُلفيًا oxymoron لسنوات عديدة – عامل حقيقى وفعال فى تكوين

الحجج اللاهوتية، التى تعبر عنها هذه النصوص. فتتميز الكلفينية بتوتر معضل ولكنه إنتاجي بالنسبة لمزجها بين الاهتمامات اللاهوتية والأدبية.

فيما يتعلق بالنوع الأدبى أو بالأحرى الكتابى، كانت المساهمات الأدبية الكلفينية مختلطة على الدوام، وتشمل أنواع مثل أدب الرحلات travel literature وسير الشهداء martyrologies والجدل السياسى/اللاهوتى، والتأملات التوراتية والشعر الملحمى وكتب الصور، والقصص النثرى prose fiction والسيرة الذاتية autobiography.

كتب چان دى ليرى Jean de Léry، وهو راع بروتستانتى فرنسى Huguenot pastor ورحالة إلى العالم الجديد، عن لقائه فى عام ١٥٥٦ فى البرازيل بهمجيين لايعرفون الرب. فى كتابه قصة رحلة Histoire d'un voyage (١٥٧٨)، عانى الأمرين فى سبيل تحديد موقع مثل هذه الأخروية الجذرية radical otherness داخل إطار منظوره الدينى. وكتابة الرحلات عند ليرى، التى تتخذ دومًا طابعًا لاهوتيًا، عبارة عن رد فعل أدبى وخروج عن قصص الرحلات المزعومة للكاتب الكاثوليكى أندريه تيفيه André Thevet مؤلف وصف عالم أقطار شرق البحر المتوسط Cosmographie du Levant (١٥٥٤)، ووصف الكون العام Cosmographie universelle (١٥٧٥)، بالإضافة إلى أعمال أخرى. وثبت زيف مزاعم تيفيه بأنه زار هذه الأقطار، ولذلك رفع ليرى من شأن الإجراء التصحيحى الذى يشترط الصدق فى كتابة القصص. وهكذا تصير ذات المؤلف authorial – الإشكالية جدًا نتيجة لأنها تتميز بالخطيئة فى اللاهوت الكلفينى – ضامنة المصداقية فى النص.

كتب چان كرسبان Jean Crespin، رئيس دار نشر بروتستانتية، أكبر ملخص سير شهداء كلفينى وأكثرها قراءة، بعنوان تاريخ الشهداء Histoire des martyrs (١٥٦٤) وتأثر هذا التاريخ بالكاتب والقديس الأنجليكانى Anglican چون فوكس

John Foxe وكتابه الأخير أعمال وآثار Acts and monuments (المشهور باسم كتاب الشهداء Book of the martyrs، ١٥٦٣). ولكن مجموعة كرسبان اختلفت أيضًا عن نموذجها، وبالتالى تصف منهجًا كلفينيًا متفردًا فى تصنيف قصص الشهداء وتطويرها. استخدم كرسبان كل طرائق التوثيق المتاحة فى ملابسات محاكمة الشهيد، وكلامه الأخير وإعدامه، ودعا القراء الذين كانوا شهداء عيان لهذه الأحداث لأن يرسلوا له وثائقهم لإدراجها فى الطبعات المستقبلية. وهكذا أحدث تجديدًا بأن شكل جماعة مساهمة من القراء البروتستانت، الذين ساعدوا فى تكوين الصور الإيضاحية الاعترافية. كما ثار كرسبان على فن كتابة سير القديسين hagiography عند الكاثوليك (كما هو عند يعقوبوس فوراجين Jacobus Voragine على سبيل المثال فى كتابه الأسطورة الذهبية Légende dorée (القرن الثانى عشر)، وكما طوره فوكس إلى حد ما، على سبيل المثال، فى صورته شبه المثالية للوثر Luther) بأن رفض أن يقدم حياة تقترب من الصورة الشخصية للقديس؛ وبدلا من ذلك طالب من قرائه أن يعيدوا تكوين المعترف من خلال الإشارة إلى كلماته المنطوقة والمكتوبة.

كان فيليب دى بليسى مورنيه Philippe Du Plessis-Mornay، وهو شخصية سياسية ومنظّر سياسى، واحدًا من أكثر الكلفينيين تأثيرًا فى المملكة الفرنسية أثناء فترة الحلف الكاثوليكى(*) Catholic League وبُعَيد حروب الدين Wars of Religion. وكان مورنيه من المقربين لهنرى الرابع، ولذا كان ممثل الكنائس الكلفينية فى مجلس

(*) يطلق عليه الحلف أو حلف ملف القديسين أو اتحاد القديسين، وهو اتحاد الكاثوليك الفرنسيين الذى لعب دورًا مهمًا فى دروب الدين فى فرنسا بعد عام ١٥٧٦. وتشكل فى البداية لمقاومة تطبيق سلام، وهو اتفاقية وقعت عام ١٥٧٦، بين الكاثوليك والبروتستانت، وبموجبة حصل البروتستانت على حرية العقيدة، ماعدا فى باريس، ولكن الكاثوليك لم ترق لهم هذه الاتفاقية، لذا كونوا الحلف المذكور، وكان هدفهم المعلن هو الدفاع عن الإيمان الكاثوليكى، ورغبوا فى= =الإطاحة بهنرى الثالث لصالح هنرى دى جيز، الذى دبر هنرى الثالث لاغتياله، وتلا ذلك سلسلة من المشاحنات والاغتيالات والصراعات، وفى النهاية وقع ما بينه وهنرى الرابع اتفاقية وضعت حدًا لحروب الدين. (المترجم).

مانت Mantes Assembly ومجلس سومير Saumur Assembly؛ حيث مارس ضغطاً من أجل الحصول على امتيازات مهمة لبروتستانت فرنسا، وحصل عليها. كما أنه كتب جدلا سياسيًا ذا قيمة كبيرة جدًا؛ ومن أبرز أعماله مطالب قانونية ضد الطغيان Vindiciae contra tyrannos (١٥٨١؛ وترجم إلى الفرنسة بعنوان عن السلطة الشرعية للأمير على الشعب وللشعب على الأمير De la puissance légitime du prince sur le peuple et du peuple sur le prince) الذى يعتقد، بوجه عام، أنه كتبه بالاشتراك مع منظّر قتل الملوك فرانسوا هوتمان François Hotman؛ علاوة على أنه كتب مذكرات Mémoires ضخمة (١٦٢٤-١٦٢٥). وكانت زوجته شارلوت دى مورنيه Charlotte de Mornay كلفينية متحمسة أيضًا، وكتبت مذكراتها الخاصة بها. وتشكل هذه المذكرات ثنائية مع كتاب زوجها، على الرغم من أن حرم دى مورنيه، كما هو الحال عند معظم الكاتبات الكلفينيات، لم تتحدث كثيرًا عن نفسها، بل سردت مآثر زوجها.

كان بيير فيريه Pierre Viret، اللاهوتى المصلح السويسرى، مؤلفًا للعديد من الكتيبات الجدلية الحاذقة الساخرة، بما فيها محاورة الفوضى Dialogue du désordre (١٥٤٥). وتصور المحاورة الحياة العادية على أنها ميدان مناسب يمكن أن يستمد منها المرء الصور والمقارنات؛ من أجل أن يعلى من قدر كتابته، ويتسق هذا الموقف مع الكلفينية التقليدية فى أنها توازر تجربة الذات (مهما كانت مخطئة) ضد تجربة الكنيسة: ما تطلق عليه الكاثوليكية سلطة التقليد (وهى مصدر بديل للسلطة شك فيه الكلفينيون وأنكروه). والمحاورة مهمة أيضًا بالنسبة لعلم الأسلوب عند الإصلاحيين المسيحيين Reformed فى أنها تؤسس نوع المحاورة؛ حيث يتم تطوير الإقبال والإدبار الحقيقى بين المناظير المتفاوتة على المستويين التعليمى والدرامى. ويبدو ذلك وسيطًا مناسبًا؛ لتوصيل المفاهيم الإصلاحية المتمشية مع المنهج الجدلى فى

البرهان الذى يتم استخدامه فى تطوير اللاهوت الإصلاحى وتوضيحه Reformed theology.

كتب هنرى إستيين Henri Estienne، وهو سليل أسرة عريقة شهيرة من الناشرين الكلفينيين، جدلا سياسيًا وكذلك أعمالا تستوعب قضايا عصر النهضة/ قضايا الإنسانيين مثل طبيعة اللغة والكلمة المكتوبة وقدرتها الدلالية. ومن الأمثلة على ذلك كتابه دفاع عن هيرودوت Apologie pour Hérodote (١٥٦٦)؛ ويشتمل هذا الكتاب على هجوم متكرر على تشويه الكاثوليك للدين، كما أنه يقع أيضًا تحت مظلة الأدب الجدلى polemical literature.

كتب تيودرو بيز الجدلى Théodore de Bèze، خليفة كلفين فى جنيف، تاريخًا للكنيسة الإصلاحية Reformed church مكونًا من عدة أجزاء (تاريخ كنسى للكنائس الإصلاحية Histoire ecclésiastique des églises réformées، ١٥٨٠) كما كتب كتاب صور بعنوان صور حقيقية لمشاهير الرجال Vrais pourtraicts des hommes illustres(١٥٨١)؛ حيث يعتمد فيه – كما هو الحال عند واحدة من الكاتبات الكلفينيات القليلات، جورجيت دى مونتينيه Georgette de Montenay، مؤلفة كتاب صور بروتستانتى – على نظام تمثيلى مجرد (يتكون فى الغالب من أشكال هندسية) بدلا من اعتماده على مناظر طبيعية واقعية أو صور متقنة، حتى يتلافى تفضيل الصورة المفرط على الكلمة. اختار بيز موضوعًا مماثلا، وكتب حياة كلفين Vie de Calvin (١٥٦٤)، اتسق مع الشكل البروتستانتى الجديد لقصص سير الشهداء كما يصفه كرسبان. كما أنه كتب تأملات، وكتابه تأملات مسيحية Chrestiennes méditations (١٥٨١)، على سبيل المثال، متميز من حيث طابعه الباروكى Baroque فى تمثيل الذات self-representation؛ وانطلاقًا من ذلك يستخدم بيز الكتاب المقدس كنقطة انطلاق لسلسلة مفرطة من التأملات فى طبيعة الذات والعالم.

كتب تيودور أجريبا دوبينييه Théodore Agrippa d'Aubigné – وهو معاصر لينر وزميله فى الدراسة– كمًا ضخمًا من الأدب الكلفينى ربما كان أشهر هذه الكتابات كتابه المأساويون Les tragiques (١٦١٦)، وهو قصيدة ملحمية ضخمة مكونة من سبعة كتب؛ وتدرس هذه القصيدة بوجه عام على أنها وثيقة تفصّل اضطهاد البروتستانت فى أثناء حروب الدين (١٥٦٢-١٥٩٤)، كما أنها ذات قيمة كبيرة كوثيقة أدبية. ويحاول دوبينييه أن يبدع أسلوبًا نثريًا مقنعًا وصداميًا يناسب التجربة البروتستانتية. وكما أن بيز فى مقدمة مسرحيته التوراتية أبراهيم مضحيًا Abraham sacrifiant (١٥٥٠) رفض أسلوب كتابته الإنسانى السابق فى سبيل الأسلوب البسيط للكتاب المقدس، نجد لدى دوبينييه وعيًا ذاتيًا بتميزه ككاتب كلفينى. فى الواقع، انخرط دوبينييه فى حملة جدلية لاذعة ضد الكاتب الكاثوليكى رونسار. ورد رونسار بكتابين هما: أطروحة عن بؤساء هذا الزمان Discours des misères de ce temps (١٥٦٢)، وتكملة الأطروحة Continuation du Discours (١٥٦٣). وتمثلت مهمة دوبينييه فى استخدام التعبير البشرى فى توصيل عظمة الكلمة الإلهية، التى لا يمكن التفوق عليها. وللمفارقة انتهى بالكتابة عن نفسه بشكل مفرط، على الرغم من الإنكار المتردد للاستحقاق الشخصى، الذى يميز الكلفينيين المعادين للأرمينية anti-Arminian بلا رحمة، فعلى سبيل المثال، كتابه مغامرات بارون فانست (١٦٣٠) صورة متخيلة نوعًا لنبيل بروتستانتى (إنيه Enay) ينفر من الاستخدام المضلل للكلمات والاعتماد على المظاهر فى البلاط، كما يلخص ذلك محدثة الكاثوليكى فانست Avantures du baron de Faeneste (الأسماء يونانية، وتدل على الترتيب على الكائن الحقيقى والشبه المزيف). وكتاب دوبينييه الذى يتخذ عنوان حياته إلى أطفاله Sa vie à ses enfants (مجهول التاريخ، ونشر بعد وفاته فى عام ١٧٢٩) عبارة عن سيرة ذاتية مهمة متباهية وربما غير مسبوقة كتبها كاتب كلفيني؛ ويقدم منظورًا شخصيًا للقضايا التاريخية والدينية الأكبر، وهو بذلك يكمل قصته

المكتوبة بضمير الغائب عن تاريخ الكنيسة والمدرجة في دراسته متعددة الأجزاء بعنوان التاريخ العام Histoire universelle (١٦٢٦). وكتاب دوبينيه الذى يتخذ عنوان تأملات حول سفر المزامير Meditations sur les psaumes (١٦٢٧) يشتمل أيضًا على استطرادات سيرة ذاتية فى إطار الشرح التوراتى، مثلما فى المزمور الذى يخرج منه عن النص الذى يفسره؛ لكى ينعى موت زوجته سوزان دى ليزيه Suzanne de Lézay.

كان جييوم ساليست دى بارتاس Guillaume Salluste du Bartas، وهو شاعر وجندى ودبلوماسى، وصديق هنرى الرابع، مقروءًا على نطاق واسع فى أوروبا كلها، بما فيها إنجلترا؛ حيث أثر تأثيرًا كبيرًا على الشاعر البيوريتانى جون ملتون John Milton. وكان على علاقة وثيقة بـچيمس السادس ملك إسكتلندا James VI of Scotland، الذى ترجم مسرحية ليبانت ملك إسكتلندا La Lépante du roi d'Écosse، بينما ترجم الملك لدى بارتاس السماء Uranie. تصور قصيدة دى بارتاس الملحمية الموسوعية، السباعية La sepmaine (١٥٧٨؛ السباعية الثانية La seconde sepmaine، ١٥٨٤)، الأيام السبعة للخلق وتحاول أن تصف كل جوانب العالم بالنسبة للخطة الإلهية للنظام المخلوق. وبخلاف الكاثوليك الذين شعروا أنهم بإمكانهم أن يقرأوا فى العالم كتاب الله، أصر دى بارتاس، بصفته كلفينيًّا صالحًا، على أن العالم يحتوى على آثار من كلمة الله، ولكن نتيجة لطبيعة العالم المخطئة، لم يعد من الممكن قراءة مثل هذه الآيات قراءة كاملة؛ فالكتاب المقدس فقط هو الذى بإمكانه أن يقدم المعرفة الضرورية عن العالم. أضاف سيمون جولار Simon Goulart– وهو خليفة دى بيز فى منصب راعى الكنيسة البروتستانتية فى چنيڤ – حواشى وتعليقات لكتاب السباعية لدى بارتاس (١٥٨١). وبعض حواشيه أعادت النظر جوهريًّا فى آراء سلفه. وتمشيًا مع تأكيد ما بعد مجمع ترنتو post-Tridentine emphasis على الصور التجسيدية، أدرج جولار المزيد من الصور، على سبيل المثال، فى محاولة

لأن يكتسب جمهورًا أوسع من القراء. كتب دى بارتاس أيضًا مسرحيات دينية أشهرها مسرحية يهوديت La Judit (١٥٧٤)؛ حيث أعاد كتابة القصة التوراتية الخاصة بقتل يهوديت(*) Judith للطاغية الوثنى أوليفانا Holophernes، وأعاد صياغة هذه القصة وجعلها مسرحية كلفينية توجه فيها الكلمة المقدسة للرب هذه المرأة التقية فى مهمتها (بطريقة هوائية واستباقية يظهر دى بارتاس يهوديت وهى تقرأ كتابها المقدس [الإنجيل] قبل أن تخرج لتقوم بمهمتها العظيمة)(٥).

قدم لنا چان دى لاتيى Jean de la Taille مسرحًا كلفينيًّا آخر فى مسرحيته شاول الغاضب Saül le furieux (١٥٧٢). ينبع المسرح الكلفينى بوجه عام من قصص التوراة، إلا أنه يختلف عن المسرحيات الدينية الكاثوليكية فى أنه يسعى لأن يستجلى رد فعل البطل نحو علاقته الشخصية بالله. ولكن شاول الغاضب حالة مثيرة. وهى متأثرة بالتأويل المسرحى الكلاسى للقصة التوراتية (مثل ذلك التأويل الذى نجده فى مسرحية سينيكا هرقل غاضبًا Hercules furens)، ولكن لاتيى تخوف من أن الكلفينيين الأكثر تزمتًا سينتقدون مثل هذا التأثر؛ لهذا أنكر هذه المصادر. ولذا يشهد عمله على قلق من جانب المبدع الأدبى الكلفينى من الإطار اللاهوتى الذى يبدع داخله، كما يشهد على انتشار حيل التملص فى محاولة لمواجهة القيود المفروضة على التعبير الجمالى. وتعد شاول الغاضب أيضًا وثيقة قيّمة فى أنها تظهر محتوى حروب الدين التى تصيب عرض الكاتب المسرحى للموضوع الدينى.

ربما كانت أهم مسرحية من الكتابات المسرحية الكلفينية هى مسرحية أبراهيم مضحيًا (١٥٥٠) لتيودرو دى بيز (انظر أعلاه)؛ لأنها قدمت نموذجًا للطريقة التى يمكن للكلفينيين أن يكتبوا بها عملا مسرحيًّا. وفى مقدمة المسرحية، ويرفض بيز صراحة أى نوع من الكتابة الدنيوية أو التطوير المختلق للأحداث. فكما الحال فى

(*) كان ليهوديت سفر خاص بها فى التوراة، ولكنه حذف منها؛ لذا لا نجده فى الطبعة المعتمدة. (المترجم)

كل النثر الكلفينى، لم يكن أمام المسرح إلا أن يستقى مصادره من الكتاب المقدس، خاصة وأنه كان عليه أن يكون شرحًا توراتيًا. وبناء على ذلك، نجد أن مسرحيات روبير جارنييه Robert Garnier تظهر إلمامًا كاملا بنصوص التوراة، كما يظهر، فى مسرحيته اليهود Les Juifves، إدانة كلفينية لعبادة الأوثان فى إسرائيل القديمة. ونجد فى شاول الغاضب نقلا شبه حرفى لقصة داود وشاول(*). ونجد الاتباع الحرفى نفسه لنصوص التوراة فى مسرحيتى هامان Aman وداود David لأنطوان دى مونتشرسيان Antoine de Montchrestien. ومسرحية لويس دى مازير Louis des Masures بعنوان مآسى مقدسة Tragédies sainctes (١٥٦٦) – وهى عبارة عن ثلاثية تتكون من داود محاربًا David combattant، داود منتصرًا David triomphant وداود هاربًا David fugitif – تعيد حكى القصة التوراتية من خلال الشرح والاقتباسات الحرفية. هذا بالإضافة إلى أن العديد من كتَّاب المسرح الكلفينيين كتبوا العديد من مسرحيات الأخلاق morality plays قليلة الشأن، التى تنتقد الكنيسة الكاثوليكية فى الفترة ١٥٢٣-١٥٨٩. أثرت الكلفينية تأثيرًا كبيرًا على المسرح فى أوروبا كلها خارج بريطانيا، فلقد كان مذهب الجبرية predestination على وجه الخصوص يتسق تمامًا من الرؤية المأساوية للطبيعة البشرية[٦].

كان برنار باليسى Bernard Palissy صانع فخار وخزف ومعماريًا وكلفينيًا متحمسًا، ومات نتيجة لسجنه واضطهاده على إيمانه. وكتب كتابًا غريبًا بعنوان الوصفة الحقيقية La recepte véritable (١٥٦٣)، وهذا الكتاب متعدد الوجوه، يتأمل فيه باليسى، بحس يستبق علماء الجيولوجيا، فى الحفريات التى وجدها وطبقات التربة التى لاحظها، وطبيعة الخلق. وبأسلوب أدبى طور باليسى فى الوصفة الحقيقية

(*) شاول أول ملك لبنى إسرائيل (القرن الحادى عشر قبل الميلاد)، وهو ينتمي لسلالة بنيامين. ونجد سردًا لفترة حكمه فى سفر صموئيل الأول (الإصحاحات ٨-١٥). وكان شاول قائدًا حربيًا قويًا، ولكنه بدأ تدريجيًا يمر بفترات اكتئاب حادة وشعر بالغيرة من داود، الذى سيخلفه على العرش، ولذلك حاول أن يقتله دون نجاح. ومات شاول وهو يحارب الفلسطينيين. (المترجم).

حكايات المغزى الأخلاقى parables (خاصة الحكاية البروتستانتية المفضلة، وهى حكاية المواهب) ووصف، من خلال مسرحة بارعة للمزمور رقم ١٠٤، التأسيس الفعلى للكنيسة الإصلاحية فى سينت Saintes التى كان عضوًا فيها. وهنا يساير باليسى النموذج الكلفينى لاتخاذ رخصة للتطوير النصى المسرحى من مصدر توراتى. هذا بالإضافة إلى أن باليسى وضع مخططًا هندسيًا تفصيليًا لبستان مثالى يذكرنا بجنة عدن. ولكن بستانه يختلف فى أنه وضع القارئ داخل سلسلة من الأماكن المحفور عليها أقوال مأثورة من الكتاب المقدس، وخلق ذلك نوعًا من البنية التصويرية، التى تتكون من النص المقدس ونص باليسى وبنياته، وصورة القارئ الذى يقرأ ذاته فى كل من الكتاب المقدس والوصفة الحقيقية.

لا يتمثل الشعر الكلفينى فى شعر أجريبا دوبينييه فحسب، بل كذلك فى شعر شعراء مثل چان شاسينييه Jean Chassignet وچان دى سبوند Jean de Sponde (تأملات Méditations، ١٥٨٨) والأخير كلفينى تخلى فيما بعد عن عقيدته البروتستانتية. وتأثر تطور أسلوب الكتابة الكلفينى الخاص تأثرًا كبيرًا بترجمات سفر المزامير، التى انتشرت خلال خمسينيات وستينيات القرن السادس عشر، خاصة شروح سفر المزامير التى قام بها كليمون مارو Clément Marot (١٥٤٣، والنص المعتمد عام ١٥٦٢)، وتأثر كذلك بترجمة أوليفيتان Olivetan للتوراة والإنجيل (١٥٣٥-١٥٤٠). ومن الوجهة الأسلوبية، يتميز الأسلوب الكلفينى باعتماده على الثنائيات المتضادة antithetical pairs فى بناء القصيدة. وهذا البناء يتماشى مع الجدل الكلفينى؛ حيث تقترن الثنائيات لتصوير الانفصال والتداخل بين السماء والأرض والإنسان والله.

فى الأدب الكلفينى ما بعد مجمع ترنتو، يمكننا أن نتبين أن الأدب يكون فى خدمة اللاهوت إلا أنه ليس خاضعًا له خضوعًا كليًا أو حتى متحاشيًا إياه، كما كان التأويل المعتاد. وهكذا، على الرغم من رؤية النظام اللاهوتى الكلفينى السلبية للتعبير

الذاتى الأدبى، فإن هناك كمًّا شديد الثراء من هذا الأدب. فكلفين الذى يجد فى وقت مبكر مثل أوغسطين Augustine تأكيدًا على وجود بلاغة توراتية، يستخدم الأساليب الإنسانية فى التحليل التى زادها التركيز الميتافيزيقى، الذى قدمته العقيدة الإصلاحية. يوضح أوليفييه ميليه Olivier Millet فى دراسته للبلاغة الكلفينية أن كلفين بمجرد اعتناقه للعقيدة الإصلاحية (ح١٥٣٠) تغير أسلوبه بسرعة وعن قصد وبلا رجعة. ويؤكد ميليه أنه بالنسبة لكلفين، كانت مشكلة البلاغة التوراتية تتكون من ثلاثة أوجه(٧). من الوجهة اللاهوتية لابد أن كلفين يسعى لأن يفهم كيف أن الحقيقة غير المتبدلة لكلمة الله يمكن أن تفهم وتقرأ فى تدوينها البشرى (مبدأ العصمة التوراتية). ومن وجهة الدفاع عن الدين، لابد أن يدافع عن أسلوب توراتى ضد المعيار الإنسانى أو الوثنى، الذى يقف ضده وبصفته كاتبًا تفسيريًا مسنيحيًّا، لابد أن يسعى لأن يفهم على وجه الدقة كيفية استخدام كل صورة جمالية بلاغية فى الكتاب المقدس؛ حتى يستطيع أن يوصلها لسامعيه بصورة أفضل. ومع خمسينيات القرن السادس عشر، وهى فترة صراع دينى حاد، شعر أتباع كلفين بحاجة إلى تأويل أكثر مرونة للاتساع الذى تقدمه هذه الأوامر، فأضافوا منظورهم الشخصى حتى يجعلوا حججهم أكثر إفحامًا لمجموعة القراء الذين لا يتكونون كلهم بالضرورة من المؤمنين، واستخدموا القصص سلاح إقناع لاستمالة القارئ المعادى وتحويله إلى قضيتهم. وفى كلتا الحالتين لا يقدم الكتاب المقدس نموذجًا فحسب، بل وكذلك سلطة مطلقة، وفى حالة الكتّاب الكلفينيين المتأخرين، فوضوا هذه السلطة إلى أنفسهم، إلى حد ما، باعتبارهم مبدعين أدبيين مشتركين فى العمل.

الهوامش

1- Bonaventure des Périers, Cymbalum mundi (1537), ed. P. Nurse (Manchester: Manchester University Press, 1958).

2- Agrippa d'Aubigné, Œuvres, ed. H. Webber, J. Bailbé, and. M. Soulié (Paris: Gallimard, 1969), 'Princes', lines 59-77.

3- Béroalde de Verville, Le moyen de parvenir, ed. I. Zinger (Nice: University of Nice, 1988).

4- Jean Calvin, Lettres à Monsieur et Madame Falais (1543), ed F. Bonali-Fiquet (Geneva: Droz, 1991), letter I, p.37.

5- For an overview of the Calvinist attitude towards theatre, see Gerard Jonker, Le protestantisme et le théâtre de langue française au XVIe siècle (The Hague: Wolters, 1939).

6- See Dennis Klinck's study 'Calvinism and Jacobean tragedy', Genre 11(1976), 333- 58.

7- Olivier Millet, Calvin et la dynamique de la parole: étude de rhétorique réformée (Geneva: Slatkine, 1992), p.231.

(٥٠)

پور روايال والجنسينية

ريتشارد باريش

من عدة زوايا، يمثل المصطلحات "پور روايال" Port-Royal والجانسينية Jansenism كنايتين عن الجو النفسى (اللاهوتى فى الأصل) للتشاؤم الأوغسطينى Augustinian pessimism، الذى هيمن على قدر كبير من الفكر الفرنسى والكتابة الفرنسية فى الجزء الأخير من القرن السابع عشر. وكان پور روايال اسمًا لديرين: أحدهما فى وادى شفريز Vallée de Chevreuse بالقرب من باريس (پور روايال دى شان Port-Royal-des-Champs) وهو الآن مجرد أطلال؛ والثانى فى المدينة (پور روايال دى باريس Port-Royal-de-Paris) وهو الآن مستشفى. وكانت الجماعتان المرتبطتان بهذين الديرين فى البداية نظامًا للراهبات السسترشيان an order of Cistercian nuns، حولتهن أنجيليك أرنو Angélique Arnauld إلى حركة الإصلاح الدينى، وأصبحت أرنو رئيسة للدير عام ١٦٠٢؛ ومن بين هاتين الجماعتين كان چان دى فيرجييه دى هوران Jean Duvergier de Hauranne رئيسًا لدير سان سيران abbé de Saint-Cyran وطالبًا معاصرًا لچانسين Jansen، وصار الزعيم الروحى فى عام ١٦٣٤، بعد انتقال الراهبات إلى باريس فى ١٦٢٥–١٦٢٦. ثانيًا، مجموعة من العلمانيين laymen يطلق عليهم اسم "المتوحدون" Solitaires أو "سادة پور روايال" Messieurs de Port-Royal احتلوا الدير الريفى بداية من عام ١٦٣٧، وأسسوا فى المناطق المجاورة له سلسلة من المدارس المحترمة ("المدارس الصغيرة" les petites

écoles) وكان أشهر تلاميذها چان راسين Jean Racine. ومصطلح "الجانسينية" مشتق من اسم أسقف إيبر Bishop of Ypres واسمه كورنيليوس (أو كورني فى الفرنسية) جانسين Cornelius Jansen الذى قدم عمله الثرى (الذى نشر بعد موته) الأوغسطينى Augustinus (١٦٤٠) الإطار المرجعى اللاهوتى الأساسى للحركة. ولا يعد أيًا من المصطلحين جامعًا مانعًا أو شاملا، إلا أنهما صارا إلى حد ما يستخدمان محل بعضهما بعضًا.

فى البداية أخذ تيار التشاؤم الأوغسطينى على محمل لاهوتى، وكان ظاهرة مرتبطة بالإصلاح الدينى الكاثوليكى أو الإصلاح المضاد (-Catholic (or Counter Reformation وكان هذا الإصلاح فى تجلياته العديدة (والمتصارعة أحيانًا) ردًا على الإصلاح الدينى البروتستانتى Protestant Reformation فى القرن السابق، أو كان انعكاسًا لهذا الإصلاح فى أعقاب مجمع ترنتو Council of Trent (١٥٤٥-١٥٦٣)، واستجابة للتحول البين فى الأرثوذكسية الرومانية نحو التأكيد غير المضمون على حرية الإرادة – نقول بسبب ذلك طفت أشد أشكال التشاؤم على السطح. نجد التعبير الأولى عن الموقف البلاجى الجديد(*) Neo-Pelagian position فى كتاب مولينا Molina الذى يتخذ عنوان عن التناغم De concordia (١٥٨٨)؛ والجماعة التى تقترن عمليًا اقترانًا كبيرًا بالتضمينات الأخلاقية لهذا الاتجاه هي جمعية يسوع(*)

(*) – نسبة إلى بيلاجيوس Pelagius، وهو راهب بريطانى أقام فى روما، ثم رحل إلى أفريقيا عام ٤١٠ ثم إلى فلسطين. أنكر توارث الخطيئة الأصلية التى ارتكبها سيدنا آدم. وحرمه البابا من غفران الكنيسة، وأدانته مجامع أفريقية عديدة (٤١١، ٤١٦، ٤١٨)، كما أدانه مجمع إفسس عام ٤٣١، ودافع عنه تلميذه كيلستيون Caelestius وجوليان ديكلان Julien d'Eclane، وأنشأ مذهبًا لاهوتيًا باسمه ،وهو البيلاجية Pelagianism يقول إن الإنسان لايرث خطيئة آدم، وإنما يولد طاهرًا مثلما ولد آدم ويثق فى قوى الإنسان الطبيعية لتحقيق السعادة دون توسط النعمة الإلهية. ويوحى هذا المذهب بأن الإنسان طيب بالفطرة. (المترجم).

(*) يطلق عليها اسم جمعية يسوع أو اليسوعيين أو الجزويت كما يطلق على المصطلح فى مصر؛ وهى طائفة دينية فى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية أسسها القديس إجناتيوس الليولي Saint

Society of Jesus التى تأسست عام ١٥٤٠. وكانت الجانسينية شديدة الحرص على إبعاد نفسها عن الاتهام بالكلفينية المستترة crypto-Calvinism الذى كان أعداؤها يرمونها به، وفى الواقع أصرت على ولائها للسدة البابوية Holy See وعلى صحة القربان المقدس eucharistic orthodoxy، ولكنها عانت مرارًا من إدانة البابوية لها واضطهاد الملكية الفرنسية لها. وأخيرًا بعد قرابة قرن من التقلبات، تمت إدانة مبادئها بواسطة مرسوم يونيجينيتون(**) Bull Unigenitus، الذى أصدره البابا كلمنت الحادى عشر Clement XI عام ١٧١٣. وعلى مستوى الموضوع، أكدت التجليات اللاهوتية بالمعنى الواسع للكلمة على السقوط، وعلى الحالة البائسة للإنسان فيما بعد السقوط postlapsarian man مما أدى إلى التركيز على أولوية النعمة الإلهية على حرية الإرادة فى مسائل الخلاص؛ كما أدى إلى التأكيد على الطبيعة الدينامية للتحول إلى الدين، واتباع أسلوب حياة صارم جدًا.

يبدو أن علاقتها بالأوساط الأدبية تنبع من التوافق بين العضوية فى المنتديات والمتعاطفين مع مبادئها، وهى ظاهرة يمكننا أن نجد تفسيرًا جزئيًا لها بالنظر إلى أصولهم الأرستقراطية المشتركة أو الإمكانات التى وفرها التغاير الدينى للتعبير عن الاعتراض السياسى على النظام المطلق المستبد. فبعض الكتابات الأساسية تبرز هذا الانتماء المشترك: التأكيد فى خطابات إقليمية Lettres provinciales (١٦٥٦–١٦٥٧) لبسكال Pascal على وصول القضايا اللاهوتية لعقل العلمانيين، والأهم من

Ignatius of Loyola فى عام ١٥٣٤ ليقوم بالحج إلى القدس لتنصير المسلمين، ولكن الحرب مع العثمانيين حالت دون وصوله إلى القدس، وطلب أفراد هذه الطائفة من البابا أن يذهبوا إلى أى مكان يدلهم عليه ليقوموا بعمليات التبشير، وقام هؤلاء الأعضاء بأدوار قيادية فى حركة الإصلاح المضاد Counter-Reformation وأسسوا مئات المدارس والكليات فى كل أنحاء أوروبا وأسسوا مؤسسات تبشيرية فى اليابان والهند والصين وساحل أفريقيا. (المترجم)

(**) يتخذ هذا المرسوم اسمه من الكلمات الثلاث الأولى التى وردت فيه Unigenitus Dei Filius وتعنى الابن الوحيد لله، وصدر فى ١٧١٣/٩/٨. (المترجم)

ذلك وصولها إلى العلمانيات (فى الرد، الذى ربما يكون مختلفًا، على الخطاب الثانى)؛ الإشارات إلى القمار والصيد وهوايات إزجاء وقت الفراغ الأرستقراطية الأخرى، وكذلك استحسان خلق الإخلاص honnêteté فى كتابه الأفكار Pensées؛ وتطبيق رؤية متشائمة للعالم على الاهتمامات الاجتماعية فى كتاب المبادئ الأخلاقية Maximes (١٦٦٥) للاروشفوكو La Rochefoucauld.

إذا انتقلنا إلى قضايا نصية أكثر خصوصية، سنتبين أنه يجب علينا أن نعتبر كتاب الأوغسطينى Augustinus لچانسين النص الأم، الذى نبعت منه كل الجوانب اللاهوتية للحركة؛ إلا أنه من ناحية أخرى ذو دلالة كنقطة رمزية وصراع أكبر منه كمصدر للمرجعية والسلطة. والشخصية الخصبة التى تتركز حولها مثل هذه القضايا فى منتصف القرن السابع عشر هى الكاتب والجدلى أنطوان أرنو Antoine Arnauld (أخو أنجيليك Angélique، ويعرف باسم أرنو الأكبر Le Grand Arnauld) ونشر بحثه الذى يتخذ عنوان عن تناول العشاء الربانى المعتاد De la fréquente communion (و يعارض الاستخدام المتهاون لهذه الممارسة) فى عام ١٦٤٣، وكان يمثل دفاعًا عن التعليم المتشدد الخاص بأمور التوبة وأسرار الكنيسة. ولكن الحادثة الكبرى التى أدرج فيها أرنو هى إدانة البابا إنوسنت العاشر Innocent X فى مرسوم السقطات Bull Cum occasione ١٦٥٣ لخمسة مبادئ (Les (cinq propositions مستمدة من كتابه الأوغسطينى، أو يزعم أنها مستمدة منه، وأدينت أربعة منها بأنها هرطقة، والخامس بأنه خاطئ. وأدى النزاع التالى (والمعقد) حول ما إذا كانت هذه المبادئ مهرطقة من جهة ("مسألة الصواب" question de droit) ومن الجهة الأخرى حول ما إذا كانت موجودة بالنص فى كتاب الأوغسطينى (مسألة الواقع question de fait) – أدى هذا النزاع إلى لوم أرنو عام ١٦٥٦ بعد نشره خطاب ثان إلى دوق وند Seconde lettre à un duc et pair، وابتدأ المراسلات الجدلية التى يعتبر كتاب خطابات إقليمية لبسكال الوثيقة المعاصرة الكبرى لها.

كتب بليز بسكال – الذى سبقت شهرته كعالم شهرته السيئة كجدلى وعالم أخلاق وبلاغى وفوق كل ذلك مدافع عن المسيحية – فى عامى ١٦٥٦ و١٦٥٧ سلسلة من سبعة عشر خطابًا كاملا وخطابًا ثامن عشر (لم يكتمل). والخطابات الإقليمية خطابات ذات قيمة بارزة نتيجة لرواج التبسيط الرفيع haute vulgarisation الذى تمثله. وتبدأ هذه الخطابات بأربعة خطابات تدافع عن أرنو، كتبها كاتب الخطابات المستقصى الافتراضepistoler investigatory fictive ("لويس دى مونتالت" Louis de Montalte) إلى صديقه فى الأقاليم، الذى يخاطبه بـ"صديقى الإقليمى" ami provincial، ومن هنا جاء عنوان الخطابات. ونبرة هذه الخطابات هى نبرة ذلك "الرجل المخلص" honnête homme، الكائن الاجتماعى المستنير الذى يبحث عن التوضيح الفكرى (اللاهوتى هنا)؛ والاستقصاء يتخذ شكل الحوار فى البداية؛ ويتطور الاستئناف من التأكيد على الحس المشترك إلى التأكيد على صحة الدين. ثم عندما يتم رفض القضايا الخاصة بالحقوق والالتزامات، يظهر هجوم عنيف على جمعية يسوع بحجة التهاون فى الاستغفار، فى مجموعة ثانية من الخطابات (من الخطاب الخامس حتى الخطاب العاشر)؛ وتعتبر هذه السلسلة الثانية أبدع لحظة فكاهية فى العمل ككل، مستخدمة المبالغة وقياس الخُلف(*) reductio ad adsurdum على ضوء الحنق المتصاعد لمونتالت. ثم نجد الخطاب الحادى عشر المحورى يدافع عن استخدام السخرية raillerie فى النزاع، طالبًا أن يرد على القيل والقال بالسخرية والاستهزاء. وتتخذ الخطابات المتبقية نبرة جدلية (وتوراتية) صريحة، متخلية عن القناع الأخرق، وتنتهى بإعادة تأكيد براءة أرنو، وفى ذلك يوجه المؤلف (الذى ما زال مجهولا بالضرورة) كلامه إلى المعترف اليسوعى للملك، وهو أنّا Annat. استثارت الخطابات سلسلة من الردود من ضحاياها اليسوعيين، على الرغم

(*) يعني المصطلح حرفيًا الاختزال إلى حد السخف، ويعنى تفنيد قضية ما بإظهار سخف النتيجة المترتبة عليها أو المستمدة منها. (المترجم)

من أن هذه الردود لم تحقق الأثرنفسه، حيث إنها تمت عرقلتها نتيجة للموقف الدفاعى وكذلك للفروق فى المعنى (التى تكون مميتة فى سياق الجدل). تقدم لنا الخطابات الإقليمية مثالا بارعًا على التحول من الموضوع الشعبى والوقتي ظاهريًّا فى بدايتها إلى إعادة تأكيد أسس اللاهوت المسيحى (المتشائم) فى خاتمتها؛ وتحولها التدريجى من النبرة الساخرة إلى النبرة المشبوبة بالعاطفة يعكس هذا التطور. وفى إصرارها المستقطب على المثال المسيحى الثنائى (السقوط/ الخلاص) وفى إنكارها لأى تراض مع قيم الدنيا (على الرغم من جاذبيتها الدنيوية)، تستبق التمازج بين البؤس misère والعظمة فى كتاب أفكار Pensées وتتداخل فى بعض الجوانب مع هذا النماذج.

كتاب أفكار لبسكال أشهر عمل يرتبط ببور روايال وهو مشهور عالميًّا بهذا الاسم، ويعتبر النص المركزى للحركة لدرجة أنه يجمع بين الجو اللاهوتى للجانسينية والاهتمامات العلمية والدنيوية mondain وفوق كل ذلك البلاغية لكتابه. وفى الوقت نفسه يعتبر هذا النص لغزًا محيرًا من جوانب أخرى. حظيت الملاحظات غير المكتملة للدفاع عن المسيحية بالكثير من الاهتمام التحقيقى والتحليل النقدى. لكن الملمح الوحيد الذى ظل غير ممسوس به فى الشكل اللاحق هو أن المشروع كان مكونًا من جزأين، منتقلا من استكشاف أولى وملازم بصورة مبالغة للوضع البشرى، الذى يتم النظر إليه من زاوية متشائمة إلى حد كبير ("بؤس الإنسان بدون إله" (Misère de l'homme sans Dieu – منتقلا من ذلك إلى اكتشاف وعلاج كرب ما بعد السقوط، كما يظهر فيما بعد.

يتم تصوير مأزق البشرية بلغة تستلزم تفسيرًا يأخذ فى اعتباره طبيعة أولى انطلقت منها البشرية؛ ويدعم الدليل التوراتى تاريخية مثل هذا التأويل؛ كما تستخدم الصور الجمالية لتقوية هذه الحجة، خاصة صورة الإنسان كملك نزع منه ملكه roi dépossédé وحرم من مكانته الشرعية التى كانت له من قبل، كما يتجلى فى وعيه الشديد بهذا الحرمان. ولكن مبدأ السقوط، وإن بدا غير جذاب وظالم، يعتبر من وجهة

نظر بسكال مفارقة أقل من إدراك الإنسان الحائر لنفسه فى غياب هذا السقوط. وعلى ضوء الحاجة إلى التخفيف من عجرفة عقل الإنسان التى يدركها المدافع عن الدين، يتم التركيز بشدة وبإصرار على زلة الإنسان وفنائه. كما أن عدم اكتمال العمل يعلى من الإحساس الحتمى بالنظرة التشاؤمية جدًا، فلا يقدم لنا العمل معادلا إيجابيًا للأنثروبولوجية السلبية وفيه، وفيما بعد، للاهوت السلبى فى شذراته. وتوحى الخطوط العامة للمشروع بأنه سيكون معاديًا للتأليه الطبيعى anti-deistic بشدة، كما كان سيؤكد كثيرًا على الفعالية النهائية الوحيدة لليقين ما فوق الطبيعى supernatural conviction [الإلهام] فى مسألة الخلاص. استجاب بعض الكتّاب اللاحقين لبعض جوانب النظام المدافع عن الدين عند بسكال، مثل چان دى لا بروبير فى كتابه طباع Caracteres (١٦٨٨-١٦٩٤) على الرغم من أن هذا العمل الأخير كان يخلو من الاتساق اللاهوتى إلى حد كبير؛ كما استجاب بيير نيكول Pierre Nicole لبعض اهتمامات بسكال الأخلاقية فى كتابه مقالات عن الأخلاق Essais de morale (١٦٧١ وما بعدها).

من الناحية الشكلية، من المحتمل أن الدفاع كان سيحتوى على بعض الأساليب البلاغية المستخدمة فى خطابات إقليمية، خاصة الحوار والشكل التراسلى epistolary form، ومن المحتمل كذلك أن تجزئته – رغم أنها نتيجة الإمكان contingency إلى حد ما – تشير على الأقل إلى الطريقة اللاخطية فى الحِجَاج non-linear mode of argument بصفتها أفضل وسيلة إقناع مناسبة فى النسخة المكتملة المزعومة. كما أن هناك بعض الشذرات التى تتناول الأسلوب والبلاغة صراحة. نتبين من ذلك أن قناع المدافع لم يأل جهدًا فى أن يلجأ إلى المعيار البلاغى للجو النفسى، وأن يقدم نفسه على أنه "رجل مخلص" بدلا من كونه لاهوتيًا أو رياضيًا؛ كما يؤكد على وعيه بأن بعض حججه قد استخدمت من قبل، لكنه يؤكد على أن "ترتيب المادة جديد" وينشد أسلوبًا سيكون طبيعيًا ومحفورًا فى الذاكرة فى آن.

ولكن من الواضح أن مثل هذه الكتابة ستكون نتيجة لبلاغة تخفى ذاتها، حيث إن الوضوح التام للأسلوب وبساطته كانا ميزة المسيح المتفردة، كما يظهر فى موضع آخر من النص.

لابد لنا هنا أن نذكر ثلاث كتابات أخرى لبسكال عادة ما تجمع تحت عنوان أعمال صغيرة Opuscules. أولها كتابات عن النعمة الإلهية Écrits sur la grâce (ح ١٦٥٧-١٦٥٨؛ نشر لأول مرة فى عام ١٧٧٩)، وهو محاولة (غير مكتملة) أولا لتصنيف مبادئ ما ينظر إليه على أنه الدين القويم orthodoxy، وتوصف بأنها رؤية "تلاميذ القديس أوغسطين" disciples de Saint Augustin، حتى يميزها عن تعاليم الكلفينيين من جهة وعن تعاليم المولينيين(*) Molinists من الجهة الأخرى؛ وهى أيضًا محاولة لتفسيرالتسلسل الزمنى للسقوط من النعمة الإلهية عند الأفراد، وهى عملية توصف (فى تسلسل ملتو على نحو خاص) بأنها انفصال متبادل عن الله، أو "هجر مزدوج" double délaissement. ويتم ترك التسبيب النهائى لمثل هذا الحدث مغلفًا بالأسرار والغموض، ويقدر أنه ينبعث من "حكم عادل، وإن كان خفيًا" un jugement juste, quoique cache. ثانيًا، لابد أن نشير إلى البحث الذى يتخذ عنوان عن الذهن الهندسى وفن الإقناع De l'esprit géométrique et de l'art de persuader (الذى كتب قبل عامى ١٦٥٧-١٦٥٨)، حيث يظهر المدافع نفسه واعيًا بالحاجة إلى تطوير فن الإمتاع art d'agréer إلى جانب فن الإقناع art de convaincre؛ وبينما يدرك أفضلية المنهج الهندسى فى تلك المجالات التى يمكن أن يستخدم فيها بصورة ملائمة، نجده يقابل بين هذا المنهج وبين وسيلة أكثر براعة وفعالية من وسائل الإقناع. وأخيرًا، لدينا تدوين نيقولا فونتين Nicolas Fontaine لمحادثة تمت

(*) نسبة إلى لويس دى مولينا Luis de Molina (١٥٣٥-١٦٠٠) وهو يسوعى إسبانى، ومذهب المولينية Molinism مذهب فى النعمة الإلهية فى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية يحاول أن يوفق بين فعالية النعمة الإلهية وحرية الإرادة البشرية. (المترجم).

بين بسكال وإسحق لو ميتر دى ساسى Issac Le Maître de Saci فى بور روايال (فى مطلع عام ١٦٥٥؟) ويشار إليه عادة باسم حوار مع السيد دى ساسى Entretien avec Monsieur de Saci (نشر لأول مرة فى عام ١٧٢٨). يبين ذلك أن بسكال يستخدم طريقة جدلية فى الحِجَاج من أجل ترسيخ صدق الإنجيل المسيحى، تمييزًا له عن الأسلوب الأكثر مباشرة لمحدثه.

تتكون فئة أخرى من كتابات بور روايال من الجهود المشتركة لبعض "المتوحدين" solitaires لإنتاج بحثين نظريين. فنتج كتاب نحو عام وتمهيدى Grammaire générale et raisonnée (المعروف باسم نحو بور روايال Grammaire de Port-Royal) عام ١٦٦٠ من تعاون أرنو وكلود لانسلو Claude Lancelot فى العمل. وهو يستبدل منهجًا تحليليًا منطقيًا بالنظرة الأكثر اعتمادًا على الاستعمال اللغوى إلى النحو الذى كان سائدًا من قبل، ويتمثل هدفه المعلن فى الأخذ بيد القراء حتى "ينجزوا من خلال التعلم ما أنجزه الآخرون... من خلال العادة". وبعد عامين من ذلك، أى عام ١٦٦٢، ظهر كتاب المنطق أو فن التفكير La logique ou l'art de penser (المعروف باسم منطق بور روايال Logique de Port-Royal) لأرنو ونيقولا، وهو عمل مشبع بنشر المنهج الديكارتى وحاسم فى هذا النشر. ويتكون من "أطروحتين" discours تمهيديتين وأربعة أجزاء مخصصة على وجه الترتيب للأفعال الذهنية المتمثلة فى "التصور" concevoir، "التمييز" juger، "إعمال العقل" raisonner، و"التنظيم" ordonner. والأطروحة الثانية التى سبقت الطبعة الثانية مخصصة للردود على الاعتراضات، وهنا يؤكد المؤلفان أن هدفهما من إدراج مناقشة للبلاغة يتمثل فى إحباط الغزارة الزائدة: "لا تنفد الأفكار من الذهن؛ والاستعمال يولد التعبيرات؛ وصور الكلام وأزاهيره ما هى إلا زيادة لا مبرر لها؛ لذا يعتمد كل شيء على تجنب بعض الأنواع غير اللائقة فى الكتابة والكلام، وفوق كل ذلك تجنب

الأسلوب البلاغى المصطنع الذى تكونه أفكار زائفة متضخمة وصور بلاغية مغال فيها، وهو أسلوب يمثل أمقت النقائص" (مبالغة لا محل لها من الإعراب).

يتناول الجزء الأول، من بين ما يتناوله، العلاقة بين الأفكار والأشياء كما يتم التعبير عنها من خلال العلامات، المصطلحات التى لا لبس فيها والمصطلحات الملتبسة، وخطر الالتباس الذى يحدث عندما "تهتم بالكلمات أكثر من اهتمامنا بالأشياء"(الجزء الأول، ١١ – على الرغم من أنه يمكن تفادى هذا الالتباس من خلال الاستعمال الدقيق والمناسب للتعريف). ومع ذلك يتم التسليم بوجود مكان لـ"الأسلوب التصويرى" style figuré، خاصة من قبل آباء الكنيسة، من أجل "توليد مشاعر التبجيل والمحبة التى ينبغى أن تكون لدى المرء نحو الحقائق المسيحية، وذلك فى النفس" soul (الجزء الأول، ١٤). والفصل الأخير (الجزء الأول، ١٥) يتخذ عنوان "عن الأفكار التى يضيفها الذهن إلى تلك الأفكار التى يتم التعبير عن معناها بالضبط من خلال الكلمات" Des idées que l'esprit ajoute à celles qui sont précisément signifiées par les mots، ويتم شرح هدف هذا الفصل فى قول ثان: "عند كشف طبيعة الأسلوب التصويرى، يشرح [الفصل] فى الوقت نفسه كيفية استعمال الأسلوب، ويظهر القاعدة الصحيحة للتمييز بين الصور البلاغية الجيدة والسيئة". فى الواقع، يهتم هذا الفصل إلى حد كبير بالفرق بين "الأفكار التى يتم استحضارها، والأفكار التى يتم جعل معناها جليًا صريحًا" من خلال الضمير الإشارى "هذا" ceci، خاصة بالنسبة لفهم مضلل (أى بروتستانتى) لكلمات تكريز تناول العشاء الربانى فى القداس eucharistic consecration. ويتكون الجزء الثانى فى الأساس من تحليل نحوى. ولكن يمكننا أن نتوقف عند الفصل الرابع عشر من الجزء الثانى، الذى يتخذ عنوان "عن الجمل الخبرية حيث يخلع المرء اسم أشياء على العلامات" Des propositions où l'on donne aux signes le nom des choses؛ حيث يتم الاهتمام فى البداية بالتمييز بين تلك الجمل "التى ستكون سخيفة إذا خلع المرء على العلامات

اسم الأشياء المدلول عليها" وتلك الجمل التى لا تكون كذلك، كما يتم الاهتمام بالتأكيد على أن عدم التوافق البسيط والواضح للمصطلحات ليس سببًا كافيلا للفت الذهن للمعنى الرمزى"، فى بعض الظروف المحددة التى يتم جعل المخاطَب واعيًا بها. ثم يتم إيراد الدليل التوراتى على ذلك، مع الرجوع فى المثال الأخير لكلمات التكريز.

يتناول الجزء الثالث بدوره القياسات المنطقية syllogisms والحجج loci والسفسطة sophisms، وهنا يبرز فصلان. أولهما الفصل السابع عشر من الجزء الثالث، ويتناول البرهنة على الحجج loci argumentorum، ويتم اعتباره فى الأطروحة الثانية مناسبًا لأن "يقوم بإنقاص الوفرة الزائدة من الأفكار المبتذلة". وتتمثل فحوى هذا الفصل فى تقديم الأولوية للحجة الطبيعية، المنبعثة من الموضوع نفسه، على الحجج الشكلية formal loci، ويتم اختزال أطروحته فى وصف موجز للقديس أوغسطين لدرجة أن الناس الفصحاء "يمارسون القواعد لأنهم فصحاء، إلا أنهم لا يستخدمونها من أجل أن يصيروا فصحاء". على العكس من ذلك، "لا شىء يجعل الذهن جدب الأفكار الدقيقة والسليمة أكثر من هذه الوفرة من التفاهات". ولكن الخاتمة تسلم باستحباب "المعرفة العامة" teinture générale بمثل هذه الحجج، ويوضح الفصل التالى (الجزء الثالث، الفصل الثامن عشر) حجج النحو والمنطق والميتافيزيقا. وأخيرًا يتم تخصيص آخر وأطول فصل فى هذا الجزء (الجزء الثالث، الفصل العشرين) لـ "الحجج المعيبة التى يرتكبها المرء فى الحياة اليومية فى القول العادى" mauvais raisonnements que l'on commet dans la vie civile, et dans les discours ordinaires. وتطالب الأطروحة الثانية بأنه "من خلال إظهار كيف أنه لابد من رفض إطلاق صفة الجميل على ما هو زائف، يقدم [الفصل] بالصدفة قاعدة من القواعد النقدية للبلاغة الحقيقية، بلاغة قادرة، أكثر من أن بلاغة أخرى، على تدريب الذهن على طريقة فى الكتابة بسيطة وطبيعية وحصيفة"؛ ومن خلال شرح سلبى للود

الأخاذ captatio benevolentiae، يبرز هذا القول "الحذر الذى لابد أن يتخذه المرء؛ لكي لا يثير حفيظة أولئك الذين يتحدث إليهم". إذا شئنا التعميم، نقول: إن الجزء الأول يختص بـ" سفسطات الخيلاء والنفعية والشهوة"، وقدرتها على الإقناع ضد "حدة الصدق وقوة الحِجَاج". بعد تأكيد العنصر الذاتي فى قبول أية قضية معينة، ينتقل هذا الجزء إلى بيان توابع ذلك، مع بيان أن "الذهن البشرى ليس عرضة لعشق الذات فحسب، بل وأنه غيور وحسود وشديد الدهاء بصور طبيعية بالنسبة للآخرين". ويتمثل أحد تطورات ذلك فى استهجان حديث المرء عن نفسه، الذى يتم توضيحه بصورة إيجابية بالإحالة إلى حياء بسكال فى هذا الخصوص، زاعمًا أن "التقوى المسيحية تلغى الذات البشرية وأن التهذب البشرى يخفيها ويحجمها"، ويتم توضيحه بصورة سلبية بالإحالة إلى مونتاني. (ولكن يمكننا أن نذكر بصورة عابرة أن بعض "المتوحدين" خلفوا لنا مذكرات). ينتقل الجزء الثانى إلى "الحجج الزائفة التى تنبعث من الأشياء نفسها". ويلقي نظرة فى البداية على أخطاء التمييز من خلال مظهر خارجي يتميز بـ "فصاحة متعاظمة ومبالغًا فيها". من الجهة الأخرى، لن يقضى على الزخرفة العقيمة والفكر المغلوط سوى انتشار الاعتراف بالقول المأثور الذى ينص على أنه ما جميل إلا الصادق، وعلى الرغم من أنه من الصواب أن هذا التقييد يجعل الأسلوب أكثر بساطة وأقل مبالغة، فإنه يجعله أيضًا أكثر حدةً ورزانة ووضوحًا وجدارة بالإنسان المخلص".

نبتعد الآن عن أتباع الجانسينية الأكثر تشددًا، ولابد لنا أن نلفت الانتباه لكاتبين يتقاسمان قدرًا كبيرًا من رؤية العالم لدى شخص مثل بسكال، ولكنها أكثر بعدًا، كل بطريقته، عن الجو النفسى الدقيق لبور روايال. أولا، الأعمال المسرحية لجان راسين Jean Racine، الذى بلغت مآسيه الناضجة – التى كتبت بين ١٦٦٧ و١٦٧٧ ذروتها فى مسرحية فيدرا Phèdre؛ ففى هذه المسرحية، مثلما فى مسرحية إفيجينيا Iphigénie التى سبقتها مباشرة، يقدم راسين بعدًا خارقًا supernatural مهمًا

فى كتابته. فيتم تصوير الآلهة فى إفيجينيا على أنهم منتقمون وهوائيون، ويعيّرون أجاممنون Agamemnon حتى يضحى بابنته؛ كى يحرك الرياح ويطلق أسطوله الساكن. وكون أن راسين يحل معضلة تضحية إفيجينيا البريئة من خلال تقديم شخصية بديلة (إريفيل Eriphile) التى يصورها على أنها أقل طهرًا من الوجهة الأخلاقية من البطلة المنسوبة إليها – إن ذلك لا ينتقص بأى حال من الأحوال من الإحساس بنظام حاكم فوق المساءلة، ويعمل إذلال هذا النظام للبشرية على الإعلان من ألم البشرية. تطور مسرحية فيدرا هذا البعد الخارق لأبعد من ذلك مسرحيًا، بأن تجعل البطلة من نسل الآلهة، وتربط عقابها بعاطفتها المذنبة؛ لأنها تغشى المحارم، نحو هيبوليت Hippolyte. وهنا يمكننا أن نتبين إمكانية أن نقر قصة المسرحية على أنها تعبير أسطورى عن نوع من التشاؤم المسيحى. أولا: لا يتمثل ذنب فيدرا فيما فعلته (الوجود) بل فى كينونتها (الماهية)، كما أنها ورثت خطيئتها؛ ومن السهل علينا أن نتبين تشابهًا بين هذه الحالة والمبدأ المسيحى الخاص بالخطيئة الأولى. ثانيًا: تقارن فيدرا بين ذاتها المذنبة والزوجين المفضلين لدى الآلهة البريئين (كما تظن) وهما هيبوليت وأريسي Aricie، وبالتالى تلفت النظر إلى تشابه مع مبدأ القدر المسبق للمصطفين elect والمدانين. وعلى ضوء هذه القراءة، تعتبر فيدرا شخصية مسيحية حجبت عنها النعمة الإلهية (يمكن أن يبدو هذا التناظر وكأنه يتهاوى أمام تدمير هيبوليت لنبتون Neptune؛ ولكن بسكال فى كتابه كتابات حول النعمة الإلهية يقر بوجود فئة أولئك الذين يحرمون من النعمة الإلهية حتى يثابروا). أخيرًا، يتجلى "مجد" فيدرا فى هذه المسرحية فى توقها لحالة البراءة الضائعة، ووعيها العميق بتفاهتها. وهنا يطرأ على ذهننا من جديد التشابه مع الوعى البسكالى بضياع حالة ما قبل السقوط من الجنة prelapsarian state أو بالأحرى حالة ما قبل الخطيئة. تحول راسين، فى مسرحيتيه الأخيرتين، إلى الكتاب المقدس، وإلى التوراة خاصة؛ ليستمد منها موضوعاته، وفى آخر هاتين المسرحيتين، عثليا Athalie (١٦٩١)، يسعى

لتحقيق التزاوج الصعب بين قصة مأساوية وتوراتية. فعلى المستوى المأساوى، عثليا ضحية يهوه Jehovah وعبيده الأرضيين؛ وعلى الرغم من شدة قسوتها، فإن تصوير شخصيتها ليس شديد القتامة، فيتم التخفيف من هذه القتامة على المستوى الأخلاقى من خلال تنبؤ صريح داخل النص بانحطاط يهواش Joas، الذى تختم المسرحية بتتويجه ملكًا، والذى يعتبر بقاؤه حيًا (كخليفة لموسى Moses وداود David) معيار الخلاص المسيحى، الذى تم التنبؤ به من خلال نبوءات داخل النص نفسه. ولكن إذا قرأنا المسرحية من المنظور التوراتى، نجد أن مأساويتها تقل كثيرًا نظرًا لهذا الوعد بالخلاص، ويتم تصوير الخارق الراسينى، مطلق القدرة ولكنه فوضوى فى المسرحيات الوثنية، فى شكله اليهودى المسيحى على أنه ممنوح غاية، الأمر يضفى معنى على المعاناة والشك الطارئين من خلال اليقين بقدوم المخلص فى النهاية.

العمل الثانى الذى يرتبط، إذا قرأناه من زاوية معينة، بروح بور رويال هو مجموعة لأقوال المأثورة sententiae المعروفة باسم الحِكم Maximes (١٦٦٦) للدوق دى لاروشفوكو duc de La Rochefoucauld. وبخلاف أفكار بسكال، يعتبر عمل لاروشفوكو عملا مكتملا، وهو عبارة عن سلسلة غير متتالية على مستوى الموضوع من العبارات المنحوتة بشكل رائع، ويقوم على البحث فى تحفيز البشرية، ويستنبط دور الحظ والفسيولوجيا وفوق كل ذلك خداع الذات فى أكثر أفعالها فضيلة على المستوى الظاهرى. ولكن درجة تشابه هذا الكتاب مع الأوغسطينية Augustinianism إشكالية، حيث إن كل الأدلة التى تدعم مثل هذه الرؤية أدلة غير جوهرية. فى خطاب معاصر (إلى توما إسبرى Thomas Esprit)، يقدم لاروشفوكو تبريرًا لعمله، بصفته وصفًا لزيف الفضيلة المسيحية، وحاجة الطبيعة البشرية إلى أن تستقيم من خلال المسيحية؛ وفى مقدمة الطبعة الخامسة، يتم تكرار الفكرة القائلة بأن "الحكم" تهتم بالبشرية فقط فى حالتها الساقطة، مع إضافة أن ذلك التحليل القاتم لا يسرى على المصطفين. وهناك قراءة أكثر موضوعية للعمل تبرز درجة التطابق بين التشاؤم

الأخلاقي للاروشفوكو والرؤية المأساوية لمحادث بسكال الملحد؛ بيد أن النبرة مختلفة جذريًا، وتفتقر إلى أية إحالة ترنسندنتالية (تم حذف الحكم الذى تناول الله حذفًا واضحًا)، كما تفتقر إلى أى إحساس بالقنوط أمام استجلاء بواعث متعددة وفى الغالب جارحة. فما يظهر هو استحسان الوضوح، والاعتراف بإمكانية انبعاث نتائج مفيدة على نحو موضوعي مما ينظر إليه تقليديًا على أنه أسباب شريرة. أما على مستوى الموضوع، يمكن أن يشكل هذا الكتاب إعدادًا لصورة تشاؤمية من العقيدة المسيحية، وبتأكيد يعتبر شديد العلمانية على نحو متسق فيما يتعلق بهذا الغرض لدرجة أنه لا يمكن الدفاع عنه.

وفى الختام، من المهم أن نتناول إلى أى حد يمكننا أن نقول إن التشاؤم الأوغسطينى ذو تجليات نقدية أدبية أكثر مباشرة، مع الأخذ فى الاعتبار بالمكانة المحظورة للقصص الخيالى الروائى والمسرحى فى المعتقدات الجانسينية، ومع إدراك المساعدة العامة التى تسديها ما نسميها القضايا الأدبية (أى البلاغية أو الأسلوبية) للهدف الأسمى (أى الأخلاقى أو اللاهوتى). فى مجال الأداء المسرحى، من المتوقع أن يكون التأكيد سلبيًا تمامًا. وكما يقول نيقولا Nicole فى كتابه مبحث الملهاة Traité de la comédie (١٦٦٧)، ليس المسرح تسلية تافهة (و بالتالى لادينية) فحسب، بل وكذلك ضارًا نتيجة لتمثيله، وبالتالى تنميته لمشاعر الكراهية والغضب والطموح والانتقام وفوق كل ذلك العشق عند الممثلين والمشاهدين على السواء (و ذلك انتقاد وسّعه نيقولا فيما بعد ليشمل قراءة الروايات). لقد تم الرد على هذه الرؤية ردًا صريحًا فيما بعد فى مقدمة راسين الدفاعية لمسرحية فيدرا؛ حيث يؤكد أن "الرذيلة مصورة فى كل موضع [فى المسرحية] بألوان تبرز بشاعتها وتسب فيها فى آن"، متمنيًا بذلك أن يعقد تصالحًا بين المأساة و"حشد غفير من الناس مشهورين بتقواهم وعلمهم، أدانوها فى الآونة الأخيرة". ثانيًا، فى سلسلة موجزة من الشذرات، يولى بسكال قضية "الجمال الشعرى" beauté poétique بعض الاهتمام. فمن جهة، يسلم

بأن "المرء لا يعرف ما يشكل تلك اللذة التى تعد هدف الشعر" أكثر من معرفته بـ "النموذج الطبيعى الذى يجب على المرء أن يحاكيه". ومن الجهة الأخرى، يعترف بسكال بوجود مثل هذا النموذج؛ ويدعو – وهو ينتقد الرطانة نقدًا ساخرًا عنيفًا – إلى عقد مقارنة بين التقويم الجمالى المحتمل لشخص أو منزل منشأ على مبادئ مماثلة وبين سونيت sonnet سيئة. ويتمثل المثل الأعلى مرة أخرى فى "الكائنات الكونية" les gens universels، التى تتجاوز مثل هذه الفئات، والتى "لا تتطلب تسمية وتكاد لا تدرك فرقًا بين الصنعة الشعرية وصنعة المنمنم".

إذا وسّعنا أفقنا قليلا، يمكننا القول بأن هناك ملمحين آخرين يمكن تبينهما؛ أولهما ما يوصف بأنه اتجاه الذهن، الذى يمكننا أن نصفه على نحو تبسيطى جدًّا بأنه مأساوى. يتماشى التأكيد الخاص على مأزق البشرية فيما بعد السقوط postlapsarian dilemma مع الشك المكروب فى الغاية البشرية، الذى ينسبه بسكال إلى الملحد الذى يواجه الله الخفى، "الإله الخفى" Dieu caché عند أشعياء Isaiah؛ ويتطابق هذا التأكيد مع العبارات المأساوية لأجاممنون أو فيدرا عندما يشيران إلى الحيرة أو اللعنة. إن التعزيز اللاهوتى المحدد للنسق المستمد، فى حالة عالم الأخلاق، من الارتيابية الإنسانية humanist scepticism، وفى حالة كاتب المسرح، من الأسطورة المأساوية، يوحد التجليين الأدبيين الأساسيين للاتجاه التشاؤمى. ثانيًا، يمكننا أن نحتكم إلى الموقف من اللغة. القول الساقط عَرَض على الحالة المرضية لما بعد السقوط، كما أن ضياع التواصل التام يقترن بالخطيئة الأولى؛ وبينما تسعى المبادئ القومية للنظرية اللغوية المنبعثة من بور رويال لعلاج ذلك، تواجهنا فى الوقت نفسه الحاجة إلى أن نعوض ذلك بلاغيًا. وهكذا نجد أن الاحتكام إلى البلاغة صريح فى فن الإقناع Art de persuader لبسكال، وتتجلى لامباشرة القول فى التشظي الشكلى formal fragmentation عند علماء الأخلاق (أفكار، حِكم)، وفى غموض الحوار فى النصوص المسرحية.

إن تكرار ورود مفهوم المفارقة paradox فيما سبق ليس مجرد طريقة مناسبة للتوفيق بين التناقضات الظاهرية. تحتكر بور روايال/ الجنسينية للعالم باعتباره نقطة البدء لرفض العالم؛ فهى تدين المسرح، ومع ذلك ترفض واحدًا من أكثر كتّاب المسرح الفرنسيين المعترف بهم عالميًا؛ وهى تنطلق من حقيقة ترنسندنتالية ملحة، ومع ذلك تبلّغ أخلاقًا وعادات علمانية على نحو مذهل فى بعض تجلياتها؛ وهى تقدم أبحاثًا منهجية عن النحو والمنطق، ومع ذلك تنتج كتابة تتميز بأنها متعددة المعانى وفوق عقلانية. يرجع قدر من ذلك إلى خلط بين المعنى اللاهوتى الضيق للمصطلح والاستعمال الأوسع الأكثر تشوشًا. ولكنها تعد أيضًا على نحو جزئي تضخيمًا مناسبًا للتوتر المركزى بين الطموح والبرجماتية pragmatism، ذلك التوتر الذى يقترن حتمًا بالتأكيد على بعد ما بعد السقوط فى اللاهوت المسيحى.

قضايا كلاسيكية جديدة:

الجمال، والحكم، والإقناع، والجدل

ترجمة: دعاء إمبابى

(٥١)

نقد المساجلة:

جونسون وميلتون والنقد الأدبى الكلاسى فى إنجلترا

كولين بارو

عادة ما يُنظر إلى النقد الأدبى الإنجليزى بين سنة ١٥٨٠ وسنة ١٦٧٠ على أنه الفرع الأفقر بالعائلة الأوروبية، وقد تبدو من الظاهر بعض الملاحظات ذات الصلة بالكلاسية التى يوردها العديد من النقاد الإنجليز فى تلك الفترة كأنها تؤيد هذا الرأى. ففى سنة ١٥٩١ قال السير جون هارينجتون John Harington فى مقاله . الذى وضعه للدفاع عن عمل أريوستو. بعنوان Orlando furioso إن النقاد الكلاسيين الجدد "سوف يجدون بين أيديهم قصيدة شعرية بطولية (ومأساة فى الوقت نفسه) تكثر فيها حالات انقلاب الحظ، التى أفسرها على أنها (الإقرار) agnition بالحظ سواء بالخير أو بالشر، وعلى أنها التغير المفاجئ له، وسوف يعثر القارئ على كل الأمثلة عليها بالنص"(١) وبالفعل يقول أرسطو بضرورة تزامن كل من لحظة الإدراك (وهى تعنى لفظ "الإدراك" بالمعنى الذى يستخدمه هارينجتون) و Peripeteia (التى تعنى انقلاب الحظ) (كتاب الشعر ١٤٥٠، ٢أ)، ولكنه سيفزع من خلط هارينجتون للفكرتين فى تركيب يمكن تطبيقه بحرية على أية قصيدة بطولية. ومن ناحية أخرى نرى أن إدموند سبنسر Edmund Spenser بدوره يعكس ضعفًا فى فهمه للمبادئ والألفاظ الكلاسية الجديدة فى خطابه الموجه إلى رالى Ralegh المرفق بقصيدته بعنوان The Faerie Queene (١٥٩٠). فهو يبين بعض الوعى بتوصية هوارس بضرورة عدم بدء القصيدة البطولية "من نقطة البداية" (فن الشعر ١٤٧)، حيث يقول سبنسر "يبدأ

الشاعر من المنتصف.. ومن هناك يعود إلى الأحداث الماضية، ويتنبأ بالأحداث المستقبلية، ثم يقدم تحليلا ممتعًا لكل الأحداث."[٢] ولكن تلك التعليقات النقدية تتناقض والممارسة؛ لأن القصيدة التى هو بصددها لم تبدأ فى منتصف حدث مفرد بأى صورة من الصور التى يقصدها سبنسر أو حتى هوراس. كما أن جورج باتنهام George Puttenham قدَّم كتابه بعنوان Arte of English poesie (فن الشعر الإنجليزى ١٥٨٩) على هيئة كتيب للبلاغة يقلص فيه من أهمية التركيب السردى دفاعًا عن التراكيب والمحسنات البديعية البلاغية. ومن هنا نجد أن النقد الذى أتى به كل من أرسطو وهوراس لم تستوعبه إنجلترا بسرعة.

يرجع السبب الأساسى وراء تخلخل جذور النقد الكلاسى نسبيًّا فى إنجلترا إلى مواجهة النقاد الذين يكتبون باللغة الإنجليزية فى التسعينيات من القرن السادس عشر للنقص الحاد للكلمات التى يمكن استخدامها فى امتداح الأدب، ناهيك عن الكلمات المستخدمة فى تحليل أشكاله. لم يواجه النقاد نقصًا فى المفردات التقنية فحسب (مثل كلمة peripeteia التى أدخلها هارينجتون إلى اللغة الإنجليزية، وتعنى انقلاب الحظ)، بل تمثل النقص فى انعدام لغة مستقرة يمكن استخدامها فى امتداح الأدب، وفى توافر لغة تشرح التفاصيل الدقيقة للتركيب الأدبى. إذ لم تستخدم كلمة "الأدب" للإشارة إلى "الكتابة ذات القيمة" فى إنجلترا قبل القرن الثامن عشر. أما كلمة "الخيال" فى أواخر القرن السادس عشر فيتجه المعنى السائد لها نحو الإشارة إلى الصفة السلبية التى تُعيد تكوين الانطباعات الحسية، وبهذا تنتج عنها الأحلام والتراكيب الوهمية مثل الكائنات الخيالية الأسطورية (التى يتكون كل جزء منها من جزء من حيوان مثل الأسد والماعز والثعبان)، ومع حلول القرن السابع عشر بدأت توضع فى مواجهة بعض الكلمات ذات الإيحاءات الإيجابية مثل "الفطنة" و"العقل الحكيم". وحاول كل من باتنهام وسيدنى Sir Philip Sidney منح كلمة "التخيل" معنى إيجابيًّا ووصفه على إنه القدرة على تقديم صورة مثالية للعالم، ولكن كلا منهما لا يفتأ يعود إلى المعنى التقليدى السلبى فى الفقرة نفسها[٣]. بل إن مفردات اللغة الإنجليزية فى القرن السادس

عشر كانت تسمح باستخدام لفظة "شاعر" كمرادف للكلمة المنفرة للغاية "خيالى"، بل كان من الممكن التفوه بها كأنها إهانة إلى من يتلقاها.[٤] لذا تمثلت المهمة الأولى للناقد الإنجليزى فى خلق لغة يمكن استخدامها فى الدفاع عن الشعر.

أما المهمة الثانية المنوطة بالناقد فتمثلت فى الدفاع عن نفسه. ففى السوق الأدبية التى تحتدم المنافسة بها فى لندن بالقرن السادس عشر، اهتم النقاد من أمثال توماس ناش Thomas Nashe ووليام ويب William Webbe بتكوين تراث أدبى معتمد من الكتَّاب العظام من أصحاب الأسماء الراسخة، عن الاهتمام بنقاش فائدة الكارثة الواحدة أو المزدوجة بالعمل الأدبى على سبيل المثال. إذ يكاد يُجن الشعراء الإنجليز بهاجس الندية فى الكتابة (الكتَّاب الذين تتعرض لهم الكتابات الساخرة فى العصر الإليزابيثي وتعرفهم بالجماعة غير المسماة من عديمى الكفاءة ممن يسكبون الحبر على الورق)، وهم فى حد ذاتهم لا يشعرون بالاطمئنان إلى قيمة العمل الذى يعملونه. ولذا يتم تمثيل كتَّابًا آخرين بصفتهم من "السارقين" (وقد دخلت الكلمة الإنجليزية إلى اللغة فى التسعينيات من القرن السادس عشر) أومن "كتَّاب السجع". لأن القليلين فقط هم الذين يستحقون الاتصاف بكلمة "شاعر" بمعناها الجديد المبجل، الذى يسعى النقاد الإليزابيثيون إلى فرضه عليها.

وفى هذه البيئة ترعرع نوع فريد من الكلاسية الإنجليزية "المعارضة"، التى تتسم بقدر قليل من مراعاة النظريات، ولكنها تتميز بطاقة وحيوية أكبر من مثيلاتها فى أوروبا. وقد تم تبنى شظرات من المفردات والمبادئ الكلاسية؛ لكى تكون أسلحة تُشهر فى أثناء معركة تمييز الشاعر الحق من السجاع الزائف. يتحول السير فيليب سيدنى فى القسم الأخير من مقاله الطويل Apology for poetry (الذى انتهى من كتابته قرب سنة ١٥٧٩ ونشر سنة ١٥٩٥) عن وصفه المثالى للشاعر على أنه "حر طليق يدور فقط فى فلك فطنته" إلى مسح شامل لعادات التأليف باللغة الإنجليزية. ويهاجم سيدنى مجموعة مجهولة من الكتَّاب المسرحيين المعاصرين لفشلهم فى حد

الأحداث المسرحية بمكان واحد وزمن يوم واحد بما يتسق مع "مبادئ أرسطو والمنطق المقبول".(٥) ويوضح هجوم سيدني هذا ظهور الاهتمام التوجيهي بالوحدة الشكلية (على الرغم من عدم استخدام كلمة وحدة بهذا المعنى حتى الستينيات من القرن السابع عشر) بالنقد الأدبي الإنجليزي. كما يبدأ هذا خطًا من النقد يتم استخدام الكلاسية به من أجل تمييز الشاعر/الناقد الحق عن غرمائه المجهولين غير الأكفاء.

وفي هذا الصدد يعتبر بن جونسون Ben Jonson وريث سيدني الشرعي، حيث تتبني سمعته على أنه الرجل الذي "منح مكانة جديدة وعالية للقواعد التي صاغها الإيطاليون"(٦) في الأساس وعلى مجموعته من الملاحظات والتعليقات النثرية بعنوان Timber, or discoveries، وعلى ترجمته لعمل فن الشعر لهوراس. وهما العملان اللذان نشرا عقب وفاته، في سنة ١٦٤٠. ولا بد أن تكون إنجازات جونسون النقدية بالنسبة لمعاصريه عبارة عن مجرد أعمال متناثرة هنا وهناك، لأنه لم يتمكن من الوفاء بما وعد به: فلم يفِ بترجمة هوراس وكتابة تعليق على العمل (الذى لم يصل إلينا)، ربما على هيئة حوار مع الشاعر جون دون. كما تشدق جونسون بتأليف مقال عن السجع، وهو المقال الذى لم يُنشر قط(٧). ومن ناحية أخرى ذكر دون دراموند هوثورندون Drummond of Hawthornden بعض التعليقات غير اللائقة التي وردت على لسان جونسون في وصف معاصريه (بأن قال،على سبيل المثال، بأن "دون يستحق الشنق على عدم حفاظه على النبر. وأن شكسبير يحتاج إلى قدرمن الصنعة"(٨). في أثناء نقاش من جانب واحد. ولكن تلك التعليقات ترد على لسان شاعر نضج في التسعينيات من القرن السادس عشر، وظلت النظرية الكلاسية بالنسبة له أمرًا يأتي في المرتبة الثانية بعد إثبات ذاته. وفي مسرحيته المبكرة بعنوان Poetaster (١٦٠١) يعرض جونسون صورة لنفسه متخفية بعض الشيء وراء شخصية هوراس، حيث يوظف موقعه بصفته حكمًا ساخرًا على الذوق في صب الاستخفاف على الكتّاب المسرحيين المنافسين له مارستون Marston وديكر

Dekker. وهكذا نجد أن النقد الأدبى يمنح جونسون الأداة التى يعبر بها عن شعوره بالعظمة والتفوق.

تحتوى العديد من مسرحيات جونسون على مقدمات يصيغها وفقًا لمقدمات الكاتب المسرحى الكلاسى تيرنس Terence، إذ يطرح فيها مبادئ التأليف ويحط من شأن معاصريه لفشلهم فى الالتزام بتلك المبادئ. تأثرت تعليقاته النقدية المبكرة بالدفاع السامى عن الشعر المطروح فى القسم الأول من مقال سيدني Apology for poetry. ولكنه مع حلول سنة ١٦٠٥ تقريبًا انجذب بعيدًا؛ لكى يقترب من الاهتمامات الأكثر شكلية التى أعرب سيدنى عنها فى القسم الأخير من مقاله. ففى الإصدار الأصلى لمسرحيته بعنوان Every man in his humour (١٦٠١) يدافع لورنزو الابن عن فن الشعر بنبرة تنم عن التأثر الخالص بسيدنى، إذ يصف الشعر بأنه يبرق "ومبارك وخالد والهى للغاية" (الفصل الخامس، المشهد الثالث، ص ٣١٧). أضاف جونسون مقدمة للإصدار الثانى للمسرحية (المنشور سنة ١٦١٦) الذى روجع ويبين فيه تطور فكره النقدى. ففى هذا الإصدار من المسرحية يصف جونسون القواعد الشكلية للإنشاء المسرحى، ويهاجم الكتَّاب المسرحيين المعاصرين لانتهاكهم وحدتى الزمان والمكان. "فهم يتصارعون حول الخلافات الطويلة بين آل يورك وآل لانكستر/ وداخل قاعة المحكمة لا يزيدون الجراح إلا سوءًا." (١١-١٢). ويستمر فى هذا الخط الفكرى من خلال مسرحيته Volpone (١٦٠٧)؛ حيث تُعلن هذه المسرحية على الملأ اتباع جونسون "لقوانين الزمان والمكان والشخوص."[٩] وعلى مدار السنوات الأولى من القرن السابع عشر يعرض جونسون القواعد الحاكمة لشكل الكتابة المسرحية دائمًا من منظور إيجابى للغاية.

يتكون عمل جونسون . بعنوان Timber . من مجموعة متنوعة من الملاحظات النثرية (التى يرجع بعضها إلى سنة ١٦١٢ ويأتي بعض منها عقب سنة ١٦٢٩) التى تأتى من باقة من الكتَّاب ومن بينهم كوينتيليان Quintilian وسينيكا Seneca

وفيف Vives وهاينسياس Heinsius. وقد درجت العادة عند جونسون على اقتباس الأصول التي يأتي بها مع الارتفاع بمستوى المجاز بها، بحيث تنبثق من ترجماته الصور الجمالية ذات الصلة بالنمو والتحارب (وهو المتوقع من شخص يتفاخر بأنه قد جرد منافسه مارستون من مسدسه ذات مرة). وهو يتبع هوان لوى فيف Juan Luis Vives (الذى تملك جونسون أعماله) في القول بأن الأدب القديم لا يجب أن يقدم إطارًا مرجعيًا استئثاريًا للأدب الحديث. لقد فتح الكتّاب المبكرون "الباب ومهدوا الطريق الذى أُتيح لنا، ولكنهم كانوا مرشدين لا قادة لنا."(١٠) ففي موقفه من الأسلوب الإرشادى الكلاسي للنقد يمكن القول بأن جونسون "محافظ غير متشدد". بمعنى أنه يرى أن الإرشادات الواردة من النقد في الماضي يمكنها أن تساعد الكاتب من حيث كونها تعبيرًا عن الحقائق التي يتوصل إليها العقل بشكل طبيعي، ولكن عند النظر إليها بصفتها مجرد تقاليد آلت إلينا فلا بد من تغييرها استجابة لأشكال الحدس الطبيعية التالية، أو للتغييرات التالية في العادات والتقاليد.(١١) وقد عبر جونسون أول ما عبر عن هذا الموقف في عمله بعنوان Every man out of his humour (١٦٠٠). وقد استبعد على لسان شخصية كورداتوس Cordatus– الذى ورد في العمل كجزء من الكورال – ضرورة وضع الكورال وضرورة "وضع الموضوع كله داخل نطاق يوم واحد من النشاط بصفتهما "ملحوظتان لطيفتان"، إذ تقول الشخصية بأن مؤلف العمل نفسه اتبع "بلوتوس Plautus وآخرين" ممن "عززوا [الكتابة المسرحية] بكل الحريات، التي تتسق ووقار تلك الأوقات وتوجاهتها، أى الأوقات التي كانوا يكتبون بها. لذا لأرى لمَا لا نستمتع بالقدرنفسه من الرخصة، أو السلطة الحرة في تمثيل ما نبتكره وإعلائه كما فعلوا هم من قبل" (Induction ٢٣٧–٧٠). وقد عارض صمويل دانيل Samuel Daniel بدوره في مؤلفه بعنوان A defence of rhyme (١٦٠٣) استيراد البحور القائمة على القياس الكمي من الثقافة الكلاسية إلى الشعر الإنجليزى، مستندًا إلى المنطق نفسه الذى يستند جونسون إليه، ألا وهو أن فرض الأعراف الأجنبية على العادات المحلية يعتبر نوعًا من التسلط المماثل للتخلص من

القوانين العرفية، لأن ذلك من شأنه تخطى كل من العادات المحلية والحدس الطبيعى للكتَّاب المحليين. لقد ذكر دانيل بحماس اعتقاد المحافظين المرنين فى أهمية الطبع الشعرى فيقول "أعتقد أننا لا يجب أن نترك سريعًا موافقتنا لتقع أسيرة سلطة العهد القديم... فنحن أبناء الطبيعة مثلهم تمامًا."[١٢]

وعلى مدار حياته العملية صب جونسون جم غضبه وعداوته على أولئك الذين أخفقوا فى امتصاص المادة التى أتى بها الكتَّاب فى الماضى فى أعمالهم، وأنتجوا بالتالى إما أعمالا مشعثة، أو اجتروا البقايا المتهالكة من كاتب فذ/ فطن آخر. وعادة ما يلون هذا الموضوع بكنايات مستقاة من فكرة الهضم، وبإمكانه أيضًا أشكال عسر الهضم المقززة الأخرى للهجوم على أولئك الذين يفشلون فى دمج ما يقرأون داخل أعمالهم. فيُتهم مونتانى Montaigne بأنه يقدم مادة "خام وغير مهضومة"، حتى إن كريسبينوس Crispinus يصور فى نهاية مسرحية Poetaster على أنه يتقيأ كلمات مونتانى الخشنة متعددة المقاطع.[١٣] ولا يبتعد تناول الطعام (الموضوع المحبب لقلب جونسون) أبدًا عن فكره عند مناقشة الشعر – لدرجة أن الطاهى فى عمله بعنوان Neptune's triumph (١٦٢٤) يدعى أن الشعر والطهى قد خُلقا فى اليوم نفسه. يعرف جونسون بشكل تلقائى اللغة بشكل شخصى (اللغة هى أفضل ما يعبر عن الإنسان: تحدث حتى أراك)[١٤]، فيربط بين امتصاص الكتابة الماضية، من ناحية، وتكوين الهُوية الشخصية الصلبة، من الناحية الأخرى. ولكن فقط عند امتصاص الأمثلة السابقة سوف يتمكن الكتَّاب "من الاستقلال بأنفسهم والعمل على تعزيز نقاط القوة لديهم"[١٥]، مع الظهور بين حشود المنافسين المحيطة بهم وإنتاج إبداع حى يعيد أمجاد الماضى.

ولكن الإبداع "الحى" الذى يعيد الأدب الماضى يعتبر من المرامى المثيرة للدهشة لشخص يرى أن الزمن يخضع لإطار العادات والتقاليد التى تطوقه: فإن كانت الأخلاقيات التى اعتنقتها روما القديمة تختلف اختلافًا جذريًا عن الإطار

الأخلاقى لمدينة لندن فى عصر الملك جيمس، كيف يمكن إذن للعالم السابق أن يعود للحياة من خلال اللاحق؟ أدرك درايدن Dryden تلك المشكلة وبدأ فى الدعوة إلى نوع من الترجمة تجيب عن السؤال الافتراضى الذى يقول: كيف يمكن لكاتب التأليف "لو كان يعيش فى زماننا وفي بلدنا؟"(١٦) ولم ينتج جونسون مثل هذه الصياغة النظرية التى تدمج عادات القدامى وتقاليدهم داخل الحديثة. ولكن كتاباته النقدية (وأشعاره على وجه التحديد) تستغل الصور الجمالية البيولوجية – مثل صور الحياة والميلاد والهضم – من أجل سد الفجوة بين الماض والحاضر. ففى قصيدته بعنوان "To Penshurst" نرى الفتيات الريفيات قد نضجن للزواج على خلفية تزخر بالحياة والتى تأمُل فى أن تجد من يأكلها، وفى قصيدته بعنوان Drink to me only with your cycs نجده يصف وردة ميتة قائلا بأنها مقطوفة من فيلوستراتوس Philostratus "تنمو وتبعث رائحة، لعمرى / ليس من ذاتها بل منك"، وذلك بعد أن اشتمتها محبوبته.(١٧) كما أن ملحوظات جونسون عن المحاكاة تستغل الصور الجمالية البيولوجية للتعبير عن علاقة من التماسك المشترك بين المؤلف فى الماضى والمؤلف فى الوقت الحاضر. ويتبع جونسون كلا من سينيكا وكوينتيليان اللذين ساعدتهما محاكاة المؤلفين القدامي على تكوين قاموس وأسلوب وتركيب شخصى للخطيب المحتمل عند وصف الطريقة التى يبنى بها الكاتب الحديث مادته من خلال كتابات القدامى. فهو يعرف المحاكاة بألفاظ تتعلق بالمعدة، فيصفها على أنها "القدرة على تحويل مادة أو ثروات الشاعر القديم لصالحه. مع اختيار رجل متميز من بين الآخرين لاتباعه، حتى يصبح هو الكاتب، أو مثله بدرجة تجعل النسخة تختلط على الناظر بالأصل. وليس كمخلوق يبتلع ما يأكله، وله معدة تمزج وتقسم وتحول ما تم ابتلاعه إلى عناصر مغذية."(١٨) تأتى الفكرة هنا من الشرط الذى ينص عليه سينيكا فى رسالته ٨٤، القائل بأن المحاكى يتناول الكتابة السابقة تمامًا كما يفرز النحل العسل، ولكن هذا هو جوهر اتجاه جونسون النقدى، وهو الأمر الذى يجعل منه منظرًا تناسبه تمامًا الصورة المجازية لعصر "النهضة" على أنه عصر إعادة الإحياء.

فهو متحمس للاعتقاد بأن الأدب فى الماضى يمكن امتصاصه داخل المادة الحية للمعاصرة، على الرغم من انعدام قدرته على تقديم صياغة نظرية للطريقة التى يمكن تحقيق هذا الأمر بها.

فى حالة جونسون يقتصر الأمر على شاعر وحيد، ربما تساعده راعية تسعى إلى إحياء التميز الأدبى من الزمن الماضى. ونتيجة لاعتقاده بأن الشعب يرفض رفضًا عنيدًا امتصاص عادات الماضى، بل ويفشل فى تذوق أعمال الشاعر الكلاسى، يبدو جونسون كأنه يستخدم السابقة الكلاسية فقط من أجل ضمان اختلافه التام الواضح عن عصره. فهو يدعى أن المقلدين/المحاكين يمكنهم إنتاج شىء شبيه بالأصل الذى قلدوه، "وهو الأصل الذى يتمتع بمرجعية تتفوق على مرجعيتهم."[١٩] توحى تلك المقولة بأن جونسون - حتى فى فكره المتأخر- كان معنيًّا بضم مرجعية الكتَّاب القُدامى إلى مرجعيته من أجل تمييز نفسه عن جمهور كتَّاب السجع. ولكن نقده يفتقر إلى أية نظرية تتعلق بالطريقة التى يمكن من خلالها للكتابات المستقاة من الأدب الكلاسى تحقيق التأثير والنفع للجماهير العريضة.

ولكن جون ميلتون John Milton يختلف تمامًا عن جونسون فى هذا الصدد، إذ يعبر نقده المتناثر عبر أشعاره ومقالاته النثرية التى كتبها على مدار أكثر من أربعين سنة تغيرًا فى التاريخ الإنجليزى (١٦٣٠-١٦٧٠) عن الطاقة والتغير التى شهدتها تلك الفترة. وقد أَلَّف ميلتون فى كمبريدج فى أوخر العشرينيات من القرن السابع عشر، وهو لا يزال تحت تأثير جونسون، مؤلفه بعنوان Prolusions ؛ حيث يحلق فى هذا العمل بخياله للتعبير عن مدى تأثير الشاعر. فالشعر "يرفع عاليًا الروح المكبلة بتراب الأرض ويضعها فى أعلى مراتب السماء."[٢٠] وعلى مدار الثلاثينيات والأربعينيات من القرن السابع عشر يقدم الشاعر بصفته مخلوقًا ساميًا متفردًا ويصوره وهو يرتدى "إكليله وأردية الغناء تلفه."[٢١] ولكن نقد ميلتون مثله مثل نقد سيدنى وجونسون يستقى طاقته وحرارته من الأزمات. ففى مؤلفه بعنوان Apology for

Smectymnuus (١٦٤٣) يعتبر وصفه للشاعر على أنه "يتعين أن يكون هو ذاته قصيدة بحق، أى تكوينًا ونمطًا لأفضل الأشياء وأنبلها"[٢٢] تعديلا لاعتقاد كوينتليان بأن الخطيب المثالى لا بد وأن يكون نموذجًا على النقاء والحنكة. وقد أورد ميلتون هذا الدفاع عن الشاعر بسبب الهجوم الشرس على شخصه من جانب جوزيف هال Joseph Hall الكاتب الذى اشتهر بالصراع الساخر بين الشعراء الدائر فى التسعينيات من القرن السادس عشر، والذى لعب فيه جونسون دورًا أساسيًّا. لذا نجد ميلتون كلاسيًّا محاصرًا آخر، فهو الشاعر الذى يتصور نفسه رجلا يتمتع بحكمة متفردة تفرض عليه القدر الكبير من العزلة، وهى فى الوقت نفسه الصورة التى تعتمد على معارضته لأعدائه ومنافسيه من الشعراء ومدعى الشعر.

ينتظم أعمال ميلتون النقدية خيط موضوعى أساسى ألا وهو التماهى، الذى يخلقه بين الشاعر والخطيب: فالشاعر "يتعين أن يكون هو ذاته قصيدة بحق"، تمامًا مثل الخطيب بالنسبة لشيشيرون وكوينتليان الذى يتعين أن يكون "رجلا صالحًا ماهرًا فى الحديث."[٢٣] فهو يشارك بن جونسون فى هذا المزج بين الشاعر والرجل الصالح، حيث أكد جونسون فى الرسالة التى أوردها فى بداية مسرحيته Volpone أنه لا يمكن لأحد أن يكون "شاعرًا جيدًا، دون أن يكون رجلا صالحًا فى المقام الأول."[٢٤] ولكن فى الوقت نفسه يمكن أن يكون الشاعر/ الخطيب بالنسبة لميلتون الطرف النقيض لجونسون. إذ يسعى ميلتون منذ بداية كتابته المقالات المعارضة لسلطة رجال الدين التى بدأها فى الأربعينيات من القرن السابع عشر، يسعى ميلتون لتوحيد صورة الخطيب المثالى بالنسبة لشيشيرون، وهو الخطيب الذى يشارك فى إدارة الدولة باستخدام فصاحته القائمة على الفضيلة من أجل إقناع جمهوره بأهمية الفضيلة، من ناحية، وصورة النبى الذى يتحدث بإلهام الوحى الإلهى إلى جمهور يتكون فى الأساس من المتدينين. ففى حين يمكن للشاعر المثالى لدى جونسون تخيل الكومونويلث، يساعد شاعر ميلتون على حكم واحدة وإعادة الحيوية لها.[٢٥]

تميز ميلتون بإجادة استخدام المحسنات البديعية والصور الجمالية التى تتيحها البلاغة الكلاسية تمامًا مثل جونسون، ولكن من السمات المتكررة فى نقده محاولته أن يبدو هذا النوع من التدريب غير ذى أهمية. فبالنسبة له بما إن حب الحقيقة هو المعيار الأوحد للفصاحة، يمكن للخطيب، على الرغم من علمه بقواعد البلاغة الكلاسية، يمكنه أن يتخلص "من تلك القواعد التى منحها أفضل ما قدمه البلاغيون." فإن الكلمات الواردة على لسان محب الحقيقة "مثلها مثل العديد من الخدم الكيسة السامية تحيط [بالشاعر] تحت إمرته فى صفوف منتظمة، فيقع كل فى مكانه وفق رغبته."[٢٦] تصبح الكلمات كتيبة من الملائكة المدججة بالبنادق فى حربها من أجل الحق، وهى دون أى توجيه واعى تنقل حماسة المتحدث إلى المستمعين. وربما يكون هذا القول النقدى أكثر الأفكارالنقدية ثورية من بين تلك التى تبناها كتَّاب عصر النهضة الإنجليز، لأنها من الناحية النظرية يمكن أن تستبعد جميع صور اللياقة الرسمية لصالح التعبير المتحمس. فالعنصر الأهم فى الحديث أو الكتابة هو فضيلة المتحدث وأثرها على الجمهور، وليست القواعد الرسمية التى قد تضمن للفظ مثل هذا التأثير المشابه.

يعتبر أكثر الأعمال النقدية الأدبية استفاضة من أعمال ميلتون القصيدة التى نظمها فى الأربعينيات من القرن السابع عشر بعنوان The reason of church government (١٦٤٢)، إذ يأتى الكتاب الثانى على هيئة استطراد يبعد عن الهجوم الذى شنه ميلتون على حكم الكنيسة من جانب رجال الدين. فتظهر مفارقة واضحة بين هذا العمل ونقده الأدبى المبكر، إذ يتعين عليه أن يتناول الجوانب الشكلية فى البداية من أجل الدعوة إلى نقد أدبى يتخطى الشكلية التنظيمية. فهو يتحرك فى البداية عبر أرضية وطأها من قبله العديد من النقاد الإيطاليين بالقرن السادس عشر، حيث يتدبر الشاعر عما إذا كان عليه عند كتابة الملحمة "الالتزام بقواعد أرسطو التزامًا صارمًا، أو ينساق وراء الطبع"[٢٧] – أى هل يتبنى الوصف الإرشادى الذى

يضعه الكلاسيون الجدد لشكل الملحمة، أم يتبع التراكيب الأكثر حرية على نمط كتابات أريوستو. وعندما يبدأ فى تناول شخص الشاعر يتضح الغرض الكامل من وراء الاستطراد فى سياق هجومه على حكم رجال الدين للكنيسة. فهو يرسم صورة لتوجه نقدى يرى فيه كلا من النثر (الذى يدعى أنه لا يملك بشأنه "سوى الكتابة بيساره"(٢٨) والنظم فى مرتبة ثانوية للغاية العظمى التى يسعى الشاعر/الخطيب إلى تحقيقها، ألا وهى تغيير الأمة. "هذه القدرات، بغض النظر عن المكان الذى توجد به، هبة من وحى الله، نادرًا ما يمنحها أحد، ولكن البعض (على الرغم من إساءة الكثيرين استغلالها) يحصل عليها فى كل أمة: وهذه [القدرات] لها سلطتها بجانب سلطان المنبر فى غرس بذور الفضيلة ورعايتها، وروح المواطنة للجميع (publick civility) داخل الشعب العظيم، من أجل تهدئة اضطرابات العقل وضبط المشاعر على الدرجة السليمة."(٢٩)

وحتى هنا داخل مركز النقد الأدبى لميلتون المعنية بالإصلاح، نجد آثار ما يمكن تسميته بالنزعة الكوينتيلية والأرسطية المتدينة. حتى العديد من معلقى عصر النهضة بما فيهم دانيل هاينسياس Daniel Heinsius اعتقدوا بأن أرسطو كان يعنى "بالتطهر" التنظيم الجيد والمناسب للعواطف بحيث ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالأشياء والمناسبات الملاءمة – "ضبط المشاعر على الدرجة السليمة"(٣٠) فنجد ميلتون يدعو إلى وظيفة أخلاقية مشابهة للشعر، ولكنه يقدم أيضًا الشاعر الذى يمتدح الرب ويتغنى "بأفعال وانتصارات الأمم العادلة والمؤمنة التى تحقق بشجاعة الكثير ضد أعداء المسيح" وهو محاط بالأعداء التقليديين للشاعر الكلاسى الإنجليزى – ألا وهم "مدعو الشعر الشهوانيون والجهلة" و"trencher fury of a riming parasite"(٣١) – يخلق ميلتون تحولا دينيًا للشاعر الكلاسى، الذى يهتم "بتعليم الأمة ورفع قدرها كلما واتته الفرصة." ومن ناحية أخرى يروج عمله النثرى بعنوان Of education (١٦٤٤) الفكرة نفسها القائلة بأن هدف التدريب على الكتابة الأدبية يتمثل فى المشاركة الفعالة فى كل من الحياة المدنية داخل البرلمان والحياة الدينية على منبر الخطابة. إذن

تكمن الغاية من إجادة التعرف على النقد الأدبى الكلاسى فى إحداث التحول بالكنيسة والدولة على أيدى مجموعة من الخطباء المتدينين.

وقد أدرك النقاد الملكيون على مدار الخمسينيات من القرن السابع عشر مدى خطورة وسلطة البلاغة ذات السلطة الدينية. فنجد أن توماس هوبز Thomas Hobbes على سبيل المثال فى عمله بعنوان Behemoth (١٦٧٩) يلقى بلائمة الحرب الأهلية جزئيًا على قراءة البلاغيين الكلاسيين – بمن فيهم شيشيرون – الذى يعبر عن عداوته للملوك.[٣٢] أما السير ويليام ديفانانت Sir William Davenant فيقول فى مقدمة عمله Gondibert (١٦٥١) (الذى تناوله هوبز بالتحليل والرد) أن الشعر لا بد له من توحيد الأمة وتعزيز التجانس بين أهلها. فتوجه بالشجب الشديد ضد أولئك الذين يدعون تلقى الوحى الإلهى (يجب "ألا يفترضوا مثل هذه الحميمية الفجة مع الرب الحق") ووصف الخطباء بأنهم "بحق غير أهل للحكم، إذ هم أكثر تناسبًا وإحداثًا للفتنة."[٣٣] تحتوى أعمال ميلتون النقدية فى الأربعينيات من القرن السابع عشر على حدة سياسية قوية أحسها معارضوه فى العقد التالى، مما جعلهم يحاولون التخفيف من حدتها.

تعتمد أعمال ميلتون النقدية المبكرة فى نجاحها على لحظة محددة بالتاريخ الإنجليزى. إذ يستند خلق تلك الوحدة بين دور الخطيب الشيشيرونى والنبى الملهم على مدى التقبل المذهل لهذا من جانب جمهور وطنى متدين. فالخطباء يعظون ويقنعون بين الجمع، ولكن الأنبياء عادة ما ينادون فى الفيافي والقفار. ولكن النقد الأدبى المتأخر لميلتون فيتميز بالفصل لهذا الاندماج غير المستقر للأدوار[٣٤]. نشر ميلتون سنة ١٦٦٠ مقاله بعنوان The readie and easy way to establish a free commonwealth، وهو خطاب يائس إلى جمهور أصبح أصمًا للبلاغة المتدينة لدرجة أنه بدأ التفكير فى إعادة الملك تشارلز الثانى إلى الحكم. فنرى الجزء الختامى من قطعته البلاغية يأتى على لسان خطيب يشعر بالعزلة عن جمهوره: "إلى هنا يكفى

كلامي على الرغم من تأكدي من أن كلامي سيكون أجدى لو أنني تحدثت إلى الشجر والحجر، ولم أجد من أنادي فيه، أو معه، سوى النبي الذي قال "آه يا أرض، يا أرض، يا أرض"، وأن أتحدث إلى التربة نفسها بما يصم سكانها المنحرفون آذانهم عنه."[٣٥] دائمًا ما عبر ميلتون عن انبهاره بموت أورفيوس وحيدًا، وهو ممزق على أيدي النساء تراقيا(Thracian women)، لا عن إعجابه بقدرة أورفيوس الأسطورية المتمثلة في قدرته الشعرية على إحداث التحضر والمدنية بالغناء.[٣٦] فيقدم ميلتون في عمله The readie and easie way نفسه على أنه أورفيوس يحمل قيثارة مكسورة، ترفض الأشجار والأحجار الرقص على نغم موسيقى المدنية الدينية التي يدعو لها، ولكنها تصر على عنادها فتظل مجرد أشجار وأحجار. حيث يصبح الشاعر/الخطيب داخل الدولة المتدينة مثل إرميا (سفر ٢٢: آية ٢٩) "الصوت الصارخ في البرية" (a Jeremiah crying in the wilderness) الذي ينادي في البراري.

وتتبع الآراء النقدية الضمنية داخل ملحمة ميلتون الشعرية الفردوس المفقود (١٦٦٧) – رائعته التي كتبها في نهاية مشواره الأدبي – عزلة الشاعر عن الجمهور وتجسدها بشكل درامي. يعرض ميلتون نفسه كأنه صوت وحيد للحماسة الملهمة، بشكل يتعارض مع الأسلوب الحواري التصالحي الذي يعبر به درايدن عن نقده في فترة إعادة الملكية، وبذلك يأمل ميلتون أن تكون القصيدة "مناسبة لجمهور ولو كان محدودًا"، كما يعبر عن خوفه من تقطيع أوصاله كما حدث لأورفيوس على أيدي "باكوس ومهرجيه."[٣٧] تمتلئ القصيدة بنقاط عديدة من المقاومة الهادئة للعصر الذي نشأت فيه. مرفق بالقضايا الرابعة والأخرى اللاحقة (١٦٦٨) ملحوظة عن "النظم الشعري"، يهاجم ميلتون بها السجع بصفته "اختراع الزمن البربري"، ويدافع فيه عن اختيار الشاعر التأليف باستخدام النظم الحر على إنه "مثال موضوع، الأول من نوعه بالإنجليزية، للحرية القديمة التي أعيدت للقصيدة البطولية بعد الذل المزعج والحديث للقصيدة السجع."[٣٨] وهذا هو النفس الأخير الذي يلفظه ميلتون للتعبير عن معاداته الشديدة لكل ما هو تقليدي. ويبين تأكيده أن النظم غير المقفى يعبر عن عودة إلى "الحرية

القديمة" عداوته الضارية إلى أية مؤسسة موروثة – بما فى ذلك القانون العرفى فى بعض الأحيان – الذى يتعارض مع المطالب المستمرة للإصلاح. فبالنسبة له يعتبر الامتناع عن القوافى هو النظر بشىء من الحنين إلى كل من صياغة النظم والحرية الجمهورية الحقة لروما.

لا تتفق قصيدة الفردوس المفقود والأشكال النقدية والنظرية التى تروج لها إنجلترا فى فترة ما بعد إعادة الملكية، لدرجة أنها لم تكن ذات تأثير يذكر على معاصرى ميلتون، بقدر ما كان لها تأثير على من جاءوا بعده. وقد اكتشف النقاد مؤخرًا أن ميلتون قد توقع بالفعل اهتمام كل من أديسون Addison وبيرك Burke ودينيس Dennis بها بالكتابة آخذًا فى الاعتبار نظريات لونجينوس عن السمو.[٣٩] ففى سنة ١٦٥٢ جاءت ترجمة لونجينوس بلغة إنجليزية حماسية على يد جون هال John Hall (الذى كان من بين من حكموا على تشارلز الأول بالإعدام، وكان تقريبًا الشخصية الأدبية الوحيدة ممن عاصروا ميلتون وامتدحوا عمله Areopagitica). وتقدم توطأة هال لمقال لونجينوس عن السمو هذا العمل على أنه دليل إرشادى للبلاغة لكل الداعين للحرية فى زمن الطباعة والنشر. وفى الستينيات من القرن السابع عشر، يبدو أن قول الفيلسوف فى القسم الأخير من مبحث لونجينوس أن "الديمقراطية هى أفضل حاضنة للمشاعر الراقية"[٤٠]، سيكون له الوقع نفسه تمامًا مثل استشهاده بالقول الخلاق العظيم "فليكن نور" كمثال على السمو الدينى (٩:٩). فى الكثير من الأحيان ربط ميلتون بين كنية "السمو" والشعر، تمامًا مثلما فعل صديقه أندرو مارفيل Andrew Marvell فى قصيدته المهداة لتخليد الفردوس المفقود. يوصف الشاعر المحلق فى التمهيد لملحمة ميلتون الشهيرة بأنه يسعى إلى الوصول إلى الأعالى التى ينادى بها لونجينوس، ولكنه يخشى الهبوط – وأن يهويًا بعيدًا عن النجوم تمامًا مثلما هوى بيليروفون (الجزء السابع ١٢-٢٠)- تمامًا ما يقر مبحث لونجينوس كونه الخطر الأساسى الذى يتهدد الطموح بالتحليق عاليًا(٢:٣٣).

تتعمق قصيدة الفردوس المفقود داخل العديد من المشكلات النظرية التى اعترت النقد الأدبى الإنجليزى فى ذلك الوقت. ويلعب إبليس دورًا كبيرًا فى هذا الجانب من القصيدة. ففى الكتاب الرابع، يوسوس إبليس وهو متنكر على هيئة ضفدع إلى حواء بحلم تناول الثمرة المحرمة ومن ثم بالسقوط. فيظن آدم أن الحلم مجرد ناتج لشكل من الأشكال السلبية "للخيال"، أعاد جمع الانطباعات الحسية السابقة للزوجين فى أثناء حوارهما عن "شجرة المعرفة." ولكن حتى آدم يقر بأن حلم حواء يحتوى على "إضافة غريبة"، على هيئة تخطى وتحدى وسقوط لم تشعر به من قبل (الجزء الخامس ٩٥- ١١٦). وبعدها يحول إبليس الخيال إلى قوة نشطة ولكنها مميتة تسهم فى سقوط الإنسان. وبهذا أصبح إبليس من الشخصيات المركزية داخل الجماليات الإبداعية لشعراء الرومانسية، ويرجع هذا جزئيًا إلى محاولة ميلتون أن يستكشف ويتوسع فى فكر عصر النهضة بشأن الخيال من خلال شخص إبليس[٤١] بالنسبة للكتّاب الإنجليز من المنتمين إلى الثقافة العملية من أمثال بيكون وهوبز، يمثل الخيال خطرًا على إساءة محاكاة الواقع، بينما يمثل الخيال داخل الإطار النقدى المتدين الذى يروج له ميلتون خطر ادعاء الفرد بكبرياء أن الإبداع نابع منه، بدلا من النظر إلى الذات على أنها وعاء لتلقى التأثير الإلهى. ومن ناحية أخرى يجسد إبليس محاكاة ساخرة أخرى لعملية الخيال الذى يعيد الخلق والابتكار، والذى احتل مكانة داخل قلب النقد الأدبى لجونسون. ففى الكتاب الثانى يلتقى شيطان ميلتون مع ابنته واسمها خطيئة (٦٤٨-٨٧٠). وتتمثل خطيئة على صورة نصفها امرأة والنصف الآخر حية، مما يعكس قرابتها الواضحة لكل من الشخصية الكلاسية سكيلا Scylla، والوحش الذى يسميه سبنسر إيرور Errour مصور على هيئة امرأة/ حية. وعلى الرغم من كونها فرعًا واضحًا ناتجًا عن تقليد الكتابات السابقة، تدعى خطيئة أن إبليس هو "مؤلفها/ مبدعها" (الكتاب الثانى ٨٦٤)، فيصدر ٤٤ عن تزاوجهما المحرم كل من الموت وجيل من كلاب الجحيم. تسبر هذه القصة الرمزية أغوار بعض المشكلات القائمة للنقد الأدبى الإنجليزى فى عصر النهضة: حيث تصبح المحاكاة

عملية إبداعية خلاقة مانحة للحياة (تمامًا مثلما يراها جونسون) ولكنها فى الوقت نفسه عبارة عن تزاوج مميت بين مؤلف منفصم عن الإله نتيجة لما يبدعه. ومن ناحية أخرى أصبحت قصة التقاء إبليس بكل من الخطيئة والموت من الأمور الحاسمة بالنسبة لفكرة السمو فى بدايات القرن الثامن عشر: إذ تصبح مقولة "شكل [الموت] الذى كان لا شكل له" من الأمثلة الأساسية التى يستند إليها إدموند بيرك Edmund Burke فى آرائه الغامضة عن السمو.(٤٢) ومن ناحية أخرى تعتبر الآراء النقدية شبه الإبداعية التى تسوقها تلك القصة، والتى تدعى فيها شخصية اشتقاقية مثل الخطيئة أنها من إبداع إبليس، ذات علاقة قوية بأحد معايير لونجينوس نفسه لتحقيق السمو، ألا وهى ضرورة أن تكون الشخصية قوية للغاية لدرجة أن شخصًا يقرأها يعتقد أنه هو الذى كتبها. وبصياغة أخرى على لسان هال: "بطبيعة الحال تتقد أرواحنا بالأعالى الحقة لدرجة أنها ترتقى بذاتها، وفى أثناء هذه النقلة التى تحدثها السعادة والإعجاب، تشعر الروح بأنها تمتلك هذه الأمور العظيمة المقدمة لها، كأنها هى نفسها التى أنتجتها."(٤٣) فما إبليس سوى بديل للفنان فى علاقته مع الخطيئة والموت. ونرى أن أعمال ميلتون اللاحقة تتخذ موقفًا معارضًا من الناقد الكلاسى الإنجليزى إلى حد التطرف، إذ يدفع النبى المنفرد بالنقد الكلاسى الجديد تجاه عدم انتظام يتسم بالسمو، حتى أصبح هذا معيارًا جوهريًا بين النقاد الإنجليز من أمثال جون دينيس John Dennis للحكم على القيمة الأدبية للعمل.

غير أن تعليقات ميلتون النقدية فى مقدمة عمله بعنوان Samson agonistes (١٦٧١) يبدو كأنها تعود مرة أخرى إلى الشكلانية المنظمة وفقًا للصورة الكلاسية. فيقول ميلتون إن "التراجيديا" كما يقول أرسطو لها قوة تحريك مشاعر الشفقة والخوف أو الرعب من أجل تطهير الأذهان من تلك العواطف وما يشبهها، أى أنها تُلطفها وتخففها حتى تتناسب مع نوع من الاستمتاع الذى يتحرك بفعل قراءة أو مشاهدة تلك العواطف وهى خاضعة للمحاكاة الجيدة." يستمر ميلتون فى حديثه فيقدم تعريفًا علاجيًا لفكرة التطهير فيقول "وهكذا مثلما هو الحال فى الطب يتم اللجوء إلى استخدام الأمور

المحزنة ضد الحزن."[٤٤] ثار الجدل المطول حول المصادر الدقيقة لمثل تلك التعليقات التى يثيرها ميلتون. فنجد أن دانيال هاينسياس Daniel Heinsius فى عمله بعنوان De tragoediae constitutione (١٦١١) يقول إن العواطف تطهر العواطف التى تتشابه معها، كما يتفق مع الرأى القائل بأن التطهير ينظم المشاعر لكى تتناسب مع المواقف والأشياء التى تثيرها.[٤٥] غير أن السعى لمعرفة المصادر الأرسطية لملاحظات ميلتون أقل أهمية من إحداثه الارتباط فى هذه المرحلة المتأخرة من حياته العملية بين أعماله ومفردات المذهب الكلاسى الجديد. لا نجد أية مقولة فى مجمل أعمال ميلتون تقطع بأهمية "القواعد التى وضعها القدامى." وعلى الرغم من أن ميلتون يبدو كأنه قد أحدث تكيفًا فى دفاعه عن شمشون من خلال هذا العمل مع المد المتزايد للكلاسية الجديدة التى ميزت عصر عودة الملكية، فإنه لا يزال يحتفظ بعزلته المتزايدة عن جمهوره. فبدلا من أى يقر – كما فعل فى الأربعينيات من القرن السابع عشر – بأن حب الحقيقة شرط كافٍ لتحريك المشاعر والإقناع، يرى فى سنواتها الأخيرة أن الهيكل الموحد بعناية، الذى يبدومن الظاهر كأنه يلتزم التزامًا وثيقًا بالأشكال الكلاسية السابقة من شأنه المساعدة على تحقيق الأثر البلاغى والأخلاقى للعمل الإبداعى. ولكن الغاية الأخلاقية والدينية للأدب تظل هم ميلتون الأول والأخير. فنجده يكرر فى عمله عن شمشون رأيه الذى ساقه فى عمله بعنوان The reason of church government القائل بأن هدف التراجيديا هو "ضبط المشاعر على الدرجة السليمة." ويستشهد الجزء الأوسط من مقدمة العمل بوجهة نظر بيريوس Paraeus القائلة بأن سفر الرؤيا ما هو إلا مأساة مقدسة (تستدعى للأذهان مرة أخرى عملا بعنوان The reason of church government)[٤٦] كما يستلهم ميلتون رأى جريجورى النازيانزى Gregory of Nazianzen بعنوان Christus patiens من أجل "الدفاع عن التراجيديا لرفع قدرها، بل قل لحمايتها من الحط من شأنها، الذى تعانيه على أيدى الكثيرين فى يومنا هذا بصحبة الكتابات المسرحية الشائعة الأخرى."[٤٧] وتحتفظ مقدمة Samson agonistes بالسمات الأساسية للكلاسية الإنجليزية فى لباسها الميلتونى: إذ يستخدم الشاعر المقدس المفردات الكلاسية من أجل

تمييز نفسه عن أولئك المُدانين "بتقديم الشخوص التافهة والخشنة، التى عدها جميع العقلاء من السخافات" داخل الشكل المسرحى الذى هو فى ذاته عظيم ومقدس. يبدو أن عداوة ميلتون اللدودة لعصر عودة الملكية (الذى لم يكن عمله Samson agonistes "مكتوبًا له"[٤٨]) بعيدة تمام البعد عن تقريع جونسون اللاذع لمنافسيه من الشعراء. ولكن موقف الكاتب الإنجليزى الكلاسى الذى يحاول الحفاظ على أفكاره المثالية فى مواجهة هذا المد الداهم من جانب هذا الخضم من مدعى الشعر يميز عمل كلا الكاتبين، بل إن هذا الموقف – مع الأخذ فى الاعتبار لما اعتراه من تغيرات – قد أصبح العنصر المركزى الذى يحتل الصورة الذاتية التى رسمها كل من درايدن وبوب وسويفت لأنفسهم فيما تلا من تجليات للكلاسية الإنجليزية.

الهوامش

1- G. Gregory Smith (ed.), Elizabethan critical essays, 2 vols., (Oxford: Oxford University Press, 1904), vol. II, p.216.

2- The Faerie Queene, ed. A. C. Hamilton (London and New York: Longman, 1977), p. 738.

3- Smith (ed.), Essays, vol.I, p. 157; vol. II, pp. 19-20. انظر عمل William Rossky, "Imagination in the English Renaissance: psychology and poetic", Studies in the Renaissance 5 (1958), 49-73.

4- Smith (ed.), Essays, vol. II, p.19; Ben Jonson [Works], ed. C. H. Herford and P. and E. Simpson, 11 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1925-52), vol. VIII, p. 572. يشار إليه تباعًا باسم Jonson

5- Smith (ed.), Essays, vol. I, pp. 156, 197. انظر O. B. Hardison, "The two voices of Sidney's Apology for poetry", in Sidney in Retrospect: selections from English Literary Renaissance, ed. A. F. Kinney (Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1988), pp. 45-61.

6- J.E. Spingarn (ed.), Critical essays of the seventeenth century, 3 vols. (Oxford: Oxford University Press, 1908-9), vol. I, p. ix.

(7) مقدمة Sejanus (١٦٠٥)، Jonson, vol. IV, p. 350; vol. I, p.132; vol.I, p. 134

8- Jonson, vol. I, p.133.

9- Jonson, vol. V, p. 24.

١٠- المرجع السابق، vol. III, p. 576. أنظر Richard S. Peterson, Imitation and praise in the poems of Ben Jonson (New Haven and London: Yale University Press, 1981)، pp. 4-13

١١- انظر Lawrence Manley, Convention: 1500-1700 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980), pp. 188-95.

12- Smith (ed.), Essays, vol. II, pp. 366-7.

13- Jonson, vol. VIII, p. 586.

١٤- المرجع السابق ص. ٦٢٥.

١٥- المرجع السابق ص. ٦١٥.

16- Essays of John Dryden, ed. W. P. Ker, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1900), vol. I, p. 239. Compare vol. I, p. 252; vol. II, pp. 113-14.

17- "To Penshurst", II. 51-6; قارن مع Martial III.xlviii.33-40. "Song to Celia," II. 15-16; Philostratus, Epistles 2 and 46.

18- Jonson, vol. VII, p.638.

١٩- المرجع السابق ص. ٦١٦.

20-Complete prose works, ed. D. M. Wolfe et al., 8 vols. (New Haven: Yale University Press, 1953-82), vol. I, p. 243. المشار إليه لاحقًا باسم CPW

21- CPW, vol. I, p. 808; Elegia sexta 53-60, Epitaphium Damonis 162-78; L'allegro 130-44; Il penseroso 109-20. لكل الاستشهادات تأتي من كتاب بعنوان Poems, ed. J. Carey and A. Fowler (Harlow: Longman, 1968).

22- CPW, vol. I, p.890.

23- Quintilian, Institutio I, proem 9; XII.i.

24- Jonson, vol. V, p. 17.

٢٥- المرجع السابق vol. VIII, p. 595، قارن مع Quintilian, Institutio I, proem 10: يمكن للخطيب أن "يرشد الدولة بمشورته."

26- CPW, vol. I, p. 949.

٢٧- المرجع السابق ص. ٨١٣.

28- المرجع السابق ص. ٨٠٨. يوصف جون هال بأنه "لا يكتب بيساره طيلة الوقت عندما يكتب النثر"، Horae Vacivae , fol. A7 (London: E. G. for Rothwell, 1646)

29- CPW, vol. I, pp. 816-17.

30- Politics 1341b; Daniel Heinsius, De قارن مع العمل Aristotle, Poetics 1449b; tragoediae constitutione (Leiden: J. Balduinus, 1611), p. 30: انظر التذييل رقم ٤٥ فيما يلي

31- CPW, vol. I, pp. 818, 820, 819.

32- English Works, ed. Sir William Molesworth, 11 vols. (London: John Bohn, 1839-45), vol. VI, p. 168; vol. III, pp. 18-29.

33- Gondibert, ed. D. F. Gladish (Oxford: Clarendon Press, 1971), pp. 38, 22, 19.

34- انظر Irene Samuel, "The development of Milton's poetics", Publications of the modern language association of America 92 (1977), 231-40.

35- CPW, vol. VII, pp. 462-3.

36- "Lycidas", 58-63; Paradise lost VII.32-8, قارن مع Puttenham in Smith (ed.), Essays, vol. II, pp.6-7.

37- Paradise Lost VII.31, 33.

38- CPW, vol. VIII, p.14. انظر John M. Steadman, The walls of paradise: essays on Milton's poetics (Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1985), pp. 131-42.

39- Annabel Patterson, Reading between the lines (London: Routledge, 1993), pp. 256-72.

40- Peri hupsous, or Dionysius Longinus of the heights of eloquence (London: Roger Daniel for Francis Eaglesfield, 1652), p. 78.

41- John Guillory, Poetic authority: Spenser, Milton and literary history (New York: Columbia University Press, 1983).

42- Paradise lost II.666-7; A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and beautiful, ed. J. T. Boulton, 2nd edn (Oxford: Blackwell, 1987), p. 59.

43- Hall, Peri hupsous, p. 11; Longinus 7.2.

44- CPW, vol. VIII, p.133.

45-Paul R. Sellin, "Sources of Milton's catharsis: a reconsideration" Journal of English and Germanic philology 60 (1961), 712-30, and "Milton and Heinsius: theoretical homogeneity" in Medieval epic to the "epic theatre" of Brecht: essays in comparative literature, ed. R. P. Amato and J. M. Spalek, University of Southern California studies in comparative literature I (Los Angeles: University of California Press, 1968), pp. 125-34. قارن مع Martin Mueller, "Sixteenth-century Italian criticism and Milton's theory of catharsis", Studies in English literature 6 (1966), 139-50; Steadman, Walls of paradise, pp. 69-107.

46-CPW, vol.I, p. 815.

٤٧- المرجع السابق vol. VIII, p. 135

٤٨- المرجع السابق ص. ١٣٦.

(٥٢)

النموذج البلاغى فى فرنسا

هيو م. دفيدسون

تأثر تطور البلاغة فى فرنسا على مدار القرن السابع عشر والنموذج الفكرى المرتبط بها تأثرًا كبيرًا بالتطورات المبكرة التى شهدتها النزعة الإنسانية الإيطالية والنظريات، التى أتى بها اليسوعيون ومنهجياتهم التربوية. ولكن لابد ألا نغفل أن الاهتمام بما يعرف باسم ars bene dicendi يصل إلى ذروته بشكل ملحوظ ويكتسب قوة دفع خاصة فى العقد الرابع من القرن مع تأسيس الأكاديمية الفرنسية سنة ١٦٣٥. لقد كانت الظروف الخارجية مواتية لازدهار مبادرة ثقافية جديدة، فعقب الحروب الدينية التى دارت بالقرن السادس عشر كانت فرنسا على عتبة مرحلة من الحياة السلمية ومن الازدهار الاقتصادى النسبى كما كانت تتجه نحو الوحدة السياسية. من ناحية أخرى اتسمت تلك الفترة بصعود النُخب المتعلمة النشطة، سواء داخل القضاء magistrature أو بين رجال الدين أو حتى بين بعض عناصر الطبقة الأرستقراطية وخاصة تلك المتصلة بالبلاط الملكى. وكان يتم السعى من أجل تعزيز تصميم قومى النطاق وملكى التوجه على اعتبار الملك حاكمًا قويًا (إذ لم يكن بعد قد وصل إلى مرحلة le roi soleil ولكن لويس الرابع عشر كان قد أوشك)، وتبنى روشيليو Richelieu هذا الاتجاه. سرعان ما حددت الأكاديمية بصفتها مصدرًا جديد التكوين للإرشاد الفكرى والأدبى مهمتها بطريقة لم تتواءم فحسب مع البرنامج القومى، ولكنها عززت بشكل نشط ما نسميه النموذج البلاغى الفرنسى. حاولت الأكاديمية بالأدوات التى أتاحها لها مشروعها رباعى الجوانب (الذى طالب بوضع قاموس ونحو فرنسي

يسير على هديهما الكتابات البلاغية والنقدية) أن تتيح إمكانية إقامة ثقافة تستند إلى الفصاحة.

ولفهم هذا التلاقى المتزامن بين السياسة والبلاغة وللنظر إليه على كونه قوة تاريخية قد نرغب فى استدعائه للذهن بصفته جزءًا من ميراث شيشيرون Cicero، الذى لابد وأنه قد اجتذب أنظار العديد من الفرنسيين الذين شاركوا فى التخطيط لهذا المشروع الثقافى. وفى هذا الصدد لابد من إبراز اثنتين من أفكاره الأساسية: الأولى تقول بأن ملكة الكلام وتوصيل الفكر المنطقى/ العقلانى هى نفسها السمة المميزة للبشرية، ومن الطبيعى أن نرغب فى إتقان تلك الملكة وتحسين استخدامها، وثانيًا أن تطور المجتمع المدنى – إن لم يكن وجوده الفعلى – يعتمد فى الأساس على الاتصال والإقناع، إذ لن يتسنى بدونه أن يتجمع بنو البشر مع بعضهم بعضًا ويطبقون معارفهم التى يتقاسمونها من خلال العمل الجماعى. ومن ثم تصبح الفصاحة من جوهر الإنسان وذات نفع فائق، فنجد أن هاتين القيمتين تفيداننا فى فهم الالتزام الطوعى من جانب العديد من واضعى النظريات وكتَّاب القرن السابع عشر فى فرنسا.

وتجدر هنا الإشارة إلى ضرورة مراعاة الفرق بين البلاغة والفصاحة. فبالنسبة لشيشرون ولبعض واضعى النظريات بالقرن السابع عشر الذين اتسموا بالتأنى لا تعتبر الفصاحة منتجًا من منتجات البلاغة، بقدر ما هى أحد مستويات الممارسة ودرجة من الإنجاز تقدم المادة التى يمكن لأى فن من الفنون المساعدة وقواعده القيام على أركانها.

أخفقت الأكاديمية بشدة فى إنجاز برنامجها الطموح، إذ لم تظهر الطبعة الأولى من القاموس إلا عقب مرور ستين سنة تقريبًا فى ١٦٩٤، ومن ناحية أخرى لم يصدر عن الأكاديمية كتاب للنحو أو أية كتابات عن البلاغة أو النقد. ولكن مع

ذلك كانت الخطة التى وضعتها خير برهان على مجموعة من الافتراضات التى يمكن للمرء عند النظر إليها عقب مرور فترة زمنية طويلة أن يدرك كم العمل الذى تم فى ظلها بشكل فعال بل ومنظم بقدر كبير من جانب العديد من الأفراد مثل كلود فافر دى فوجلا Claude Favre de Vaugelas من خلال كتابه بعنوان Remarques sur la langue française، وأعمال رينيه بارى René Bary ولوسيور لو جرا Le Sieur Le Gras وغيرهم المعنية بالبلاغة، علاوة على تناول كل من دومينيك بوهوروز Dominique Bouhours ورينيه رابين René Rapin لكل من النثر والشعر، وكتابات كل من نيكولاس بوالو Nicolas Boileau وموليير Molière وبيير كورنى Pierre Corneille وجان راسين Jean Racine من خلال أعمالهم النقديةُ ومقدمات أعمالهم الأدبية. وليس من قبيل التخيل أن نقول إن أهداف وفرضيات أولئك الذين عولوا بشدة على البلاغة وإمكانتها قد واجهت رد فعل سلبى شديد من جانب شخصيتين مؤثرتين من المنتمين إلى بورت رويال، وهما أنطوان أرنو Antoine Arnauld وبيير نيكول Pierre Nicole. فقد كان لهما برنامج أتماه بالتعاون مع كلود لانسيلوت Claude Lancelot، عند نشر كتاب générale Grammaire (١٦٦٠ من تأليف أرنو ولانسيلوت) والكتاب الآخر بعنوان Logique أو Art de penser (١٦٦٢ من تأليف أرنو ونيكول). لم تتبنَ مجموعة بورت رويال أية أعمال نقدية أو بلاغية، وهما المجالان اللذان تم إهمالهما عن عمد، الأمر الذى سنعود إليه لاحقًا.

فيما يبدو أن المشهد الأدبى قد أسبغت عليه السمة البلاغية، ويرجع هذا إلى الطريقة التى كان يُنظر بها إلى المجال الأدبى وأسلوب استيعابه من جانب المتلقين. تمثل الفكر السائد فى النظر إلى النثر والفن الذى يرشده على كونهما من المجالات الدراسية الأساسية أو الأولية، مما أدى إلى النظر إلى التعبير الشعرى على كونه امتدادًا له بصور مختلفة. فالشعر يكمل عملية التنقيح والتزيين التى بدأت بالفعل من

أجل تحقيق فصاحة النثر، مضيفًا إليه جميع الإمكانات التى تتيحها له الصياغة نظمًا، والاستخدام الحر للصور الجمالية.

لذا كان من الضرورى بشكل عام تقسيم العناوين إلى أقسام فرعية. شمل نطاق النثر الخطاب المعنى بالبلاغة القانونية/ القضائية والوعظ، كما نرى بعض الإشارات العَرضية إلى ما يعرف فى بعض الأوقات بالبلاغة الجدلية التى تتناسب على سبيل المثال والحديث أمام الأمراء (حيث لم يكن من استخدام داخل النظام الملكى لهذا النوع من الفصاحة المعنى بالحديث أمام الجمعيات العامة). ثم انتقلت بعض من هذه الوظائف والصور الجمالية إلى مجال "فصاحة المنبر"، بما أنها معنية بالقضايا المستقبلية فى هذا العالم والعالم الآخر، وبما يجب أن يتم فعله فى الدنيا استعدادًا للآخرة. وبالطبع نجد أن الخطاب التاريخى والفلسفى يقعان تحت عنوان النثر، ويمكن التعامل معهما بموجب المبادئ البلاغية عند تعميمها بعض الشىء. ونرى مثالا جيدًا على هذا فى أعمال رابين وسلسلة ملحوظاته ومقارناته التى نتعرض لها لاحقًا. أما تحت عنوان الشعر فيمكن توزيع التقسيمات الفرعية وفقًا للفئات التقليدية مثل المسرح والشعر الغنائى والسرديات، غير أن مستوى التحليل تشابه فى العادة مع المحاولات العديدة المبذولة لتمييز الأجناس الأدبية الشعرية من الملاحم أو الشعر الطرائفى.

نرى فى المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر نتائج اتخاذ قرار تحليل الأدب ومناقشته وفقًا للنموذج البلاغى. وتتوافر الأعمال التى تحتوى على مواقف نقدية مكتملة وواضحة مثل كتاب Pratique du théâre الذى بدأه فرنسوا دوبيناك François d'Aubignac سنة ١٦٤٠، ونشره فى النهاية سنة ١٦٥٧، والثلاثة مؤلفات التى وضعها كورنيل بعنوان Discours sur le poème dramatique (التى ظهرت سنة ١٦٦٠ كمقدمات لثلاثة أجزاء من أعماله الكاملة).

يمكن اعتبار عمل دوبيناك فى حقيقة الأمر على أنه معنى ببلاغة المسرح، فهو يقبل سياق التعبير المسرحى الذى وضعته الأكاديمية، ألا وهو أن الشعر المسرحى مطلوب منه تبنى دورًا فى تعزيز الملكية وفى مناصرة أغراضها. ولايتوانى عن الإشارة إلى المسرح باسم "مدرسة الفضائل". (استخدم راسين التعبير نفسه لاحقًا عندما تحول بالقرب من نهاية مشواره الأدبى إلى تأليف المسرحيات المبنية على موضوعات من الكتاب المقدس). بالنسبة لدوبيناك يتلخص المسرح فى مسائل لغوية، إن أهم ما يحدث على خشبة المسرح هو الحوار، لذا لابد من أن تكون هذه الحوارات فصيحة. تحاول الشخصيات المسرحية الحركة والتفاعل والتأثير على بعضها بعضًا، كل منها خطيب فى حد ذاته، والغرض المعنى من وضع كل شخصية من تلك الشخصيات تحقيق التفاعل اللفظى مع المتعاملين والشركاء بشكل يتسم بالامتياز.

ولنلحظ بشكل عابر أن الإطار البلاغى أكثر تغلغلا مما يبدومن خلال ما يقترحه دوبيناك. فإن نظريته بشكل عام تضع الأساس لسلسلة من المقارنات الكاشفة. فلو تدبرنا الأمر لوهلة (مع الأخذ فى الاعتبار نوع النقاش والآراء التى يوردها الكتَّاب المسرحيون الكلاسيون فى مقدماتهم عند نشر الأعمال المسرحية) سوف ندرك أن الوضع على المسرح بمعنى حقيقى يخضع للازدواجية على المسرح نفسه. فهناك يعتبر الشاعر هو المتحدث الأصلى، إذ تُمثل مسرحيته ما يريد أن يقوله ويقدمه. ويضعه أمام الجمهور من أجل إنتاج الأثر وتحقيق الحكم لصالحه: "فنحن نعمل من أجل الجمهور" حسب قول راسين فى إهدائه لمسرحيته بعنوان Andromaque. بل يمكن حتى للمرء قول المزيد. يعود الوضع الأساسى مرة أخرى عندما يترك جمهورالمتفرجين المسرح ويذهب كل لمواصلة حياته ونشاطه. وفى المجتمع يعد أفراد الجمهور أطرافًا فاعلة لها شخصيتها وقيمتها تتعامل بالكلام والإيماءات مع الشخوص المحيطة بها من الرجال والنساء بهدف التواصل والإرضاء والتحرك والإقناع؛ لذا يصبح من الممكن أن نفهم بعض الآثار الأخلاقية المترتبة على النموذج البلاغى

الفرنسى – المتمثلة على سبيل المثال فى الإمساك بالروابط الوثيقة بينه وبين الميثاق الأرستقراطى للياقة والتهذيب، والمعنى بقول وفعل كل ما هو مناسب للزمان والمكان والأشخاص المحيطين. بل إن اهتمام الملك برعاية المسرح يوحى بمقارنة أخيرة. فحسب رؤية دوبيناك قد يقدم الأمير كتعبير عن الحنكة السياسية إلى رعاياه بعض وسائل الترفيه التى تنطوى على قيم يقرها الكيان الرسمى، وهى بدورها وبسبب جودتها تعكس مدى سمو التاج الملكى.

يركز دوبيناك فى مؤلفاته على لعب دور المنظر الرسمى الذى يسعى إلى كمال الكتابات المسرحية فى فرنسا، أما كورنى على الناحية الأخرى فيكتب فى مقدمات أعماله وفى مقالاته النقدية الثلاث بعنوان Discours بهدف الدفاع عن الكتابة المسرحية وتقنينها. فبدلا من التشديد على الاستخدامات السياسية والأخلاقية للمسرح، يميل إلى التأكيد على المتعة التى يشعر بها الجمهور وقت عرض المسرحيات. ولكنه فى الوقت نفسه يخلق توازنًا فريدًا بموقفه، حيث يقول باستحالة تحقيق المتعة حال غياب النفع من النوع الأخلاقى، وفى الوقت نفسه يصعب على المرء تحقيق الإمتاع عند إهماله قواعد التأليف المسرحى.

وفى الواقع يمتلك كورنى فهمًا أوضح من فهم دوبيناك لطبيعة النقد الأدبى؛ إذ يجعل دوبيناك النقد الأدبى تابعًا للبلاغة تمامًا، ولكن كورنى يتسم بحس أكثر تمييزًا. لأنه يبين فى الكثير من الأحيان إدراكًا فعليًا للنقد الأدبى من وجهة النظر الأرسطية، التى تقول بأن البلاغة ترتبط فقط بأحد الأجزاء المكونة للمأساة – ألا وهو "الفكر" – ولابد من التعامل مع هذا الجزء بطريقة تجعله متسقًا مع بقية الأجزاء لإنتاج كيان مسرحى متكامل. ويختلف كورنى عن دوبيناك فى مواطن أخرى مثيرة؛ حيث يدعو دوبيناك بلا توقف إلى اتباع مبدأ الاحتمالية – ويضعه فى موضع وسط بين ما هو صحيح وما هو ممكن، وهما العنصران اللذان يستحيل حدوثهما فى المسرح – بصفته المعيار الأساسى لما يتم عرضه بالعمل المسرحى، إن كان للجمهور أن يتقبله. أما

كورنى الذى انتقده النقاد الأكاديميون واتهموه بإدراج قدر كبير من العناصر غير محتملة الحدوث داخل حبكاته الدرامية، فيرى فى الاحتمالية شرطًا مهمًا فى بعض الأحيان ولكن ليس بالضرورة فى كل الأوقات؛ إذ لا يعتبر توافرها أو انعدامها أمرًا يتوقف عليها الحكم على قيمة العمل المسرحى.

وعلى الرغم من تلك الاختلافات وغيرها فإنه من الواضح أن كلا من دوبيناك وكورنى ينتميان إلى الفكر نفسه، ففى أحكامهما والنظريات التى وضعاها تتوافر العديد من المؤشرات على قرار مبدأى معنى بالتفكير فى المسرح داخل سياق تحدده البلاغة وشروطها التقليدية. ولكن موقف كل منهما يقدم لنا إحساسًا مفيدًا بالتنوع المتاح داخل إطار أساسى مشترك.

ويستمر النقاش الدائر حول الأدب بروح البلاغة داخل عمل بوالو بعنوان Art poétique (١٦٧٤)، بحيث يتسع من الكتابة المسرحية لكى يشمل مسحًا كاملا بمجال الشعر. تأتى الموضوعات الأساسية من القائمة التقليدية للعمليات التى يجريها الخطيب المتمثلة فيما يلى: الابتكار والنزعة disposition والذاكرة والتقديم. يمكن تنحية عنصرى الذاكرة والتقديم جانبًا عند الحديث عن الشعر، ولكن العناصر الثلاثة الأولى هى مصدر التمييز الأساسى فى فكر بوالو – لأنها تمثل الزوج التقليدى، ألا وهو التعبير والمضمون؛ حيث تستخدم تلك الأداة التحليلية فى إرشاد آرائه الواردة بالنشيد الأول من قصيدته، فيحصل الشعراء على نصيحة عامة تتصل بقضايا الفكر والتأليف، وتؤكد على ما سيأتى بشأن التعامل مع الأجناس المختلفة فى النشيدين التاليين. ويقدم النشيدان التاليان وجهة نظر بوالو حول بعض الأجناس الثانوية (مثل المراثى والقصائد والسوناتا والأشعار الطرائفية)، ثم ينتقل إلى الأجناس الأساسية (مثل الملحمة والمأساة والملهاة). وينطلق بوالو فى عمله المعنى بالتعريف والتصنيف بالمزاوجة بين فكرتى التعبير والمضمون من ناحية ومتطلبات كل نوع من أنواع الكتابة الشعرية من ناحية أخرى. وعادة ما يجد بوالو نفسه منقادًا وراء ضرورة الفصل

بين المصطلحين الأساسيين، لأنه يتعين عليه الإشارة لا إلى مواطن الجمال فحسب بل إلى الأخطاء المحتملة، إذ يقع الشعراء فى أخطاء تتصل بالحكم فى كل مرحلة من مراحل التأليف. وعند التعامل مع جنس معين من أجناس الكتابة الشعرية قد يمضى بوالو وقتًا أطول ويستغرق مساحة أكبر عن موضوع دون الآخر، ولكن كل الموضوعات متصلة اتصالا وثيقًا والتعليق على واحد منها يستتبع بالضرورة التعليق على الآخر وأخذه فى الاعتبار.

يتأثر أسلوب بوالو فى التعامل مع تاريخ الشعر الفرنسى وأجناسه الأدبية بالنظرية البلاغية، ومن هذا المنظور يتركز نظره على الشعراء الذين يعدون فى عداد المبتكرين، بل وعند ثبات نجاحهم يدخلون فى عداد النماذج التى يحتذى بها، فإن ما يسرده من أمثلة بسيطة تتحول كما يمكن لنا أن نتنبأ إلى الحديث عن التغيرات فى المحتوى والتعبير، فعقب العديد من محاولات التجربة والخطأ يتخذ بعض الشعراء المحددين القرارات السليمة بشأن تلك القضايا. فعلى سبيل المثال فى سرديته بعنوان "وأخيرًا أتى مالهيرب Malherbe" نجده يقول بأنه أتى عقب أخطاء رونسار Ronsard من أجل إنقاذ التعبير الشعرى الفرنسى. وقد يتكرر الشىء نفسه مرة أخرى فى تاريخ الجنس الأدبى؛ حيث تدين المأساة على سبيل المثال بدين كبير لابتكارات/ إبداعات أسكيلوس Aeschylus وسوفوكليز Sophocles. مثل هذه الحلول للمشكلات الشعرية تساعد على تقديم مثال على الأشكال الأدبية الكاملة ومن ثم ترشد الشعراء فى المستقبل. ولا تتوقف نقطة التعريف عند نقطة كمال محددة؛ إذ يُترك المجال مفتوحًا أمام الشعراء الآخرين الذين قد يظهرون على الساحة ويبتكرون بدورهم فيصبحون أمثلة يحتذى بها، وذلك بما إن قواعد الجنس الشعرى تأتى من الممارسة، تمامًا مثلما تأتى مبادئ البلاغة من الفصاحة الفعلية.

ماذا إذن عن وجهة الأعمال الشعرية، أى جمهور المتلقين الذى تتوجه الأعمال إليه؟ مرة أخرى يبين تفكير بوالو عناصر التكوين البلاغى؛ فالشعراء يقدمون أعمالهم

إلى جمهور المتلقين، وفي عمله نرى هذا الجمهور حاضرًا في عدة أشكال. فنحن نلحظ:(١) المتحدث، "الأنا" بالقصيدة" وهو المنظر والناقد في الوقت نفسه،(٢) جماعة الحكام المكونين من الجمهور المتلقي والقراء،(٣) وبشكل أكثر خصوصية الناقد– الصديق الذى يحتاجه كل شاعر ويقدم له أشعاره طواعية،(٤) ولويس الرابع عشر الذى يتوجه إليه بوالو بالتحية بصفته الحكم والراعى الأمثل. فحتى بدون محاولة استعادة نوع من أنواع السرد الكامل للتجربة الجمالية من آراء بوالو، يمكننا على الأقل أن نذكر ما يراه يحدث بين كل مستويات المتلقين عندما يتخذون قرارهم بشأن الأشعار، وهى النشاطات التى تشمل العين والقلب والروح وتحدث على مستوى خاص من النظر والسمع والشعور والإدراك/ المعرفة.

وتكمل ردود الأفعال المركبة كهذه العلاقة مرورًا من(١) الشاعر وحتى(٢) العمل إلى(٣) الجمهور المتلقي وصولا إلى(٤) الهدف المحدد. وهنا من الممكن تفجير القوة المميزة للإطار النقدى وحيويته. فهو يشجع بوالو ومعاصريه على مناقشة الشعر بأربع مجموعات اصطلاحية تتناسب مع أربعة عوامل مختلفة، غير أن تلك المجموعات ترتبط ببعضها بعضًا بالضرورة بعلاقات المقارنة والسببية، ونتيجة لهذا عند تناول أى من تلك العوامل الأربعة (الشاعر والعمل الأدبى والجمهور والهدف) يمكن لنا ولبوالو إدراك أثرها على الثلاثة الأخرى. وينطوى التوازن الخاص الذى يحققه بوالو فى عمله Art poétique على الإمكانات التى يتيحها هذا الإطار؛ حيث تصف علاقاتها المتداخلة أيضًا الطريقة التى يتمكن بوالو بها وهو بصدد عمله أن يصنع مثل هذه التغيرات السريعة داخل بؤر التركيز من عامل لآخر دون فقد الترابط والتماسك البنائي. وتشيع هذه النقلات لمركز الاهتمام داخل كتاب فن الشعر لهوراس – وهو العمل الذى سعى بوالو دون شك إلى الاستفادة منه كمثل يحتذى به.

عندما نشر بوالو كتابه Art poétique سنة ١٦٧٤ وضع بالكتاب نفسه ترجمته لمقال لونجينوس بعنوان عن السمو، وتضعنا هذه الحقيقة بصدد مفارقة رائعة.

يستند الرأى الذى ساقه لونجينوس إلى فرضيات تختلف بشكل مهم عن الطرائق التى يسلكها بوالو فى شعره، لدرجة أنه يصعب علينا تحديد مدى استفادته بما ساقه لونجينوس من آراء. عند ترجمة هذا العمل يبدو أنه تأثر على وجه التحديد بالمسائل ذات الصلة بأثر الكتابة السامية على الجمهور، وهو الأمر الذى يتسق مع موقفه الذى يتخذ من الجمهور المتلقى مركزًا لاهتمامه الواضح فى عمله بعنوان Art poétique.

وعند النظر إلى عمل لونجينوس من المنظور الذى عكفنا على استكشافه قد يبدو هذا العمل غير ملتزم بالنهج السائد من عدة نواحى. لكل شىء على امتداد العلاقة البلاغية يُعاد تعريفه مع محاولة لضرب توازن جديد، فى صالح الكاتب أو الشاعر هذه المرة لا فى صالح الجمهور. فبدلا من موقع الجمهور المتلقي بصفته ناقدًا/ حكمًا وراعيًا، يتمثل دور المتلقى فى الدخول إلى تيار إلهام الكاتب ثم الارتقاء معه ولو للحظات إلى مستوى الأرواح العظيمة وفكرهم وشعورهم وتعبيرهم الفريد. وقد وفر هذا التعديل للنموذج البلاغى، الذى يؤكد على العبقرية والتجربة السامية أرضية للجدل القائم بين أنصار القدامى والمحدثين على مدار العقدين الأخيرين من القرن السابع عشر؛ حيث كان من الممكن لأنصار المحدثين التأكيد على سيادة العبقرية على الفن، وعلى الأخص الفن الذى يستند بشكل عقائدى إلى محاكاة القدامى، أما أنصار القدامى قد تسنى لهم الجدل كما فعل بوالو بأن السمو وآثاره لم يعف عليه الزمن، ويشهد على هذا إقرار العديد من الأجيال بهذا الامتياز فى الأداء.

أما الأعمال النقدية التى أنتجها الأب اليسوعى رينيه رابين فقد كانت محل تقدير كبير عند ظهورها فى السنوات الأولى من القرن الثامن عشر؛ إذ تعاملت مع الشعر داخل سياق أوسع من السياق الذى يورده بوالو. ترد هذه الأعمال فى كتابين صدرا سنة ١٦٨٤ يقدمان لنا نظرة منظمة للأدب (وهو الاصطلاح الذى اكتسب تداوله بظهوره فى هذه الأعمال) بشكل عام. يحتوى الجزء الأول على مقارنة لبعض

القدامى، وكان الكتَّاب القدامى المقارنون هم شيشيرون وديموسثينز، وهومر وفريجيل، وثوسيديدس وليفى، وأفلاطون وأرسطو. ثم يوضح فى الجزء الثانى من العمل أفكاره عن الفصاحة والنقد والتاريخ والفلسفة التى تشمل فى طياتها حكمًا على المؤلفين الذين ميزوا أنفسهم داخل هذه الأجزاء الأربعة من التعبير الأدبى.

لا تعكس أعمال رابين خطابًا مترابطًا ترابطًا وثيقًا، بل إنها تشبه نقاشًا بسيطًا من الأمثلة والمبادئ، وعلى الرغم من استخدامه المنتظم للتفرقة الشائعة بين الطبيعة والفن، فإنه يفضل التأكيد على أهمية الهبات والعبقرية الطبيعية، مثله فى ذلك مثل لونجينوس. وهو بصحبة بوالو يستمر فى الابتعاد بالاتجاه بعيدًا عن النبرة التعليمية الفكرية التى يتبناها دوبيناك بشكل دائم، وفى بعض الأحيان كورنى. فهو يضع قدرًا كبيرًا من الأهمية على الحكم بمحاكاة الواقع، مثلا عند مواءمة المحتوى والتعبير، الجانبان المهمان للفصاحة. ففى الواقع تعتبر اللياقة المعيار الأهم بالنسبة له؛ إذ تستند إليها الأحكام النقدية طوال الوقت، لأنها تتحرك بعيدًا عن التفاصيل الدقيقة إلى أكثر جوانب التأليف عمومًا. يذكرنا هذا التفرد الفكرى بدوبيناك بالفعل، حيث تبدو كل من اللياقة ومحاكاة الواقع فى معظم الأحيان وجهان لعملة واحدة، بما يذكرنا بالقيم المعرفية والأخلاقية التى تقع دائمًا داخل منظور بلاغى فى الأساس.

ولكن رابين يطرح الجديد من الإنجازات والاحتمالات التى لم تتم سوى الإشارة إليها حتى الآن. فمن الفصاحة والشعر والتاريخ والفلسفة يتمكن من الإتيان بشىء يشبه العلوم الأربعة الأساسية التى يتناولها على مستوى بلاغى، وتنضم الفئات التى يطبقها على الخطابة مباشرة إلى كل قسم رئيس من موضوعه – مثل المحتوى والأسلوب ونية المؤلف وسمة الجمهور المتلقى واعتبارات الزمان والمكان.

يهدف الشعراء فى الأساس إلى إدخال المتعة والسرور على قلب المتلقى، على الرغم من ضرورة الاستفادة مما يقدمونه (وفى هذا الصدد نتذكر أن رابين من

أشد المعجبين بهوراس). أما المؤرخون على الناحية الأخرى فهم يهدفون فى المقام الأول إلى تقديم الحقيقة ويسعون إلى تعليم المتلقى عندما يتناولون موضوعاتهم العامة (ويتضح لنا أن هذا تمييز جديد فى الفرق بين المحتوى والتعبير)، ويعبرون عنها من خلال سرديات أو رسم للشخصيات ودراستها وفى بعض الأحيان من خلال الخطب المحددة. ولكن المؤرخين ليسوا معفيين من تقديم ما هو ممتع فى الوقت نفسه: ففى سعيهم نحو سرد الحقيقة لابد لهم من توخى الحذر ألا يصبح عرضهم للقضايا مملا.

وسير رابين على نهج مشابه عندما يتحدث عن الفلسفة. فهو يرى فيها بوتقة للآراء والمقولات الحكيمة التى حفظها وتناقلها أعضاء المذاهب السبعة الأساسية. فهو يرى قراءه يميزون ويحكمون وينتقون من بين كل تلك الآراء ما يرونه مقبولا فى ضوء أفضل الفلسفات المتاحة، التى هى فى جوهرها أصل الحياة. ويعرف هذا الأمر بشكل يمثل امتدادًا واضحًا للمبدأ البلاغى السائد، على كونه أصل التكيف بشكل مناسب وبحرية مع الزمان والأشخاص والأمور. لا يمكن التعامل مع المسائل الفلسفية بشكل تقنى، فالمرء يتبع نهج شيشرون الذى دأب على الكتابة على موضوعات مثل "الإنسان الجيد". يضع رابين فى كتابه المكون من جزأين ملخصًا صغيرًا يراجع فيه بكفاءة محتويات الثقافة الأدبية العامة ويقدمها لجمهور قرائه.

لعديد من السنوات تمتعت البلاغة بمكانة الفن المنظم للمعرفة بتوليها مهمة تعريف وتعليم ونقل وممارسة كل أجناس التعبير اللفظى (وما لهذا من آثار جانبية وتأثير على الفنون الجميلة أيضًا). ولكن فى الثمانينيات من القرن السابع عشر أصبح من الممكن جدًا القول بأن للبلاغة حدودًا واضحة، وبأن الإدعاء بعلاقتها بجميع جوانب الحياة يمكن الطعن عليها، وفى الواقع عند قراءة أعمال رابين يأتينا الانطباع بحدوث بعض التضييق فى نطاق البلاغة، فعلى الرغم من اتساع نطاق أعماله يبدو أن برنامجه يعمل على مناقشة اهتمامات طبقة بعينها، وليست لديه رؤية

واضحة بسمة البلاغة فى الماضى عندما كانت تقدم بصفتها فرعًا من فروع العلوم الحلول للوضع وللمشكلات فى فرنسا بأسرها.

ويقدم عمل بيرنار لو بوفويير دو فونتنل Bernard Le Bovier de Fontenelle بعنوان Digression sur les anciens et les modernes المنشور سنة ١٦٨٨ علامة جيدة على ما يحدث بالنسبة إلى النموذج البلاغى، فبأخذه جانب المحدثين يلحظ دو فونتنل الفارق المهم بين وضع العلوم ووضع الفنون؛ حيث لم تتسم الفنون بتقدم يُذكر – إذ ساد الافتراض بأنه قد بلغت أوج كمالها فى وقت مبكر نسبيًا– أما العلوم الطبيعية والرياضية والطبية فلم تشهد حدًا لها بعد، ويمثل هذا أول درجة من درجات الحط من شأن الفنون.

ولكن الدرجة الثانية أكثر خطورة، فهو يبنى آراءه على المنهج التوزيعى للفنون والعلوم بتخصيص أنواعها المختلفة للقدرات العلقية المحددة، فبدلا من الربط ما بين الفصاحة والشعر من ناحية والعقل من ناحية أخرى، كما فعل بوالو وغيره من قبل، يعتبرهما فى جوهرهما من إنتاج الخيال. وبشكل عام لم يتمتع الخيال بسمعة جيدة فى فرنسا بالقرن السابع عشر، إذ وُسِم كقدرة عقلية بأنه مثير للشك أنه يميل إلى إحلال الحقيقة بالخيال عند التعامل مع العالم من حولنا. وهذا هو ما يرغب فونتنل فى التركيز عليه على وجه الدقة، أى أن الفصاحة والشعر لابد من النظر إليهما على أنهما يفتقران إلى المحتوى المعرفى الجاد، ولذا فهما لا يتصلان بالمعرفة العلمية ولا بصياغة النظريات. فهو يقلص دورهما فى الحياة العملية أيضًا. إذ يعتقد أنه فى ظل الحكم الملكى مثل الحكم الذى تخضع فرنسا له يرى فونتنل أن الفصاحة لا مكان لها بقدر ما كان لها من مكان فى ظل المجالس العظيمة التى كانت قائمة وقت القدامى، أما بالنسبة إلى الشعر فهو يقول باستفزاز إن الشعر لم يكن له أية أهمية قط.

ويستمر شارل بيرو Charles Perrault على طريق المراجعة هذه بل ويضيف خطوة إليه فى كتابه المكون من أربعة أجزاء بعنوان Parallèle des anciens et des modernes (١٦٨٨-١٦٩٧)، فهو يضع بقدر كبير من التفصيل نظامًا للآداب والفنون الجملية يربط فيهما الشعر والفصاحة بالموسيقى والرسم والعمارة. وبدلا من المكانة الرائدة التى كانت البلاغة تحتلها فى السابق، أصبحت الآن فى برنامج بيرو تحتل مجرد موقع بين العديد من الفنون بعضها أدبى، وبعضها تشكيلى والبعض الآخر موسيقى. وبطبيعة الحال استتبع هذا التقسيم تمييز موقع البلاغة والشعر عن نطاق المنطق والأخلاق والعلوم المتيافيزيقية والعلوم الحديثة التى حققت نجاحًا باهرًا مثل الرياضيات وعلم الطبيعة والفلك والملاحة والجغرافية.

وبالفعل أتم ديكارت فى وقت مبكر (١٦٣٧) ما بدأه الآخرون بالقسم الأول من كتابه بعنوان Discours de la méthode بشكل يتسم بالاحترام بعض الشىء ولكن بأسلوب قاطع من استبعاد الشعر والبلاغة بصفتهما من الفنون التى لاضرورة لها. فلو أن للمرء موهبة طبيعية، يرى ديكارت أن كتابة الأشعار الممتعة وإلقاء الخطب المقنعة لا يتطلب مساعدة من النقد ولا البلاغة. وبعد مرور خمس وعشرين سنة على هذا الرأى استمر كل من أرنو ونيكول من بورت رويال هذا الخط الفكرى بكتابهما Art de penser الذى قدم القسم الختامى منه موضوع المنهج الفكرى بطريقة تستدعى ديكارت إلى الذهن. من المهم أن نتذكر أنه على الرغم من إنتاج أرنو ولانسيلوت مقالة مؤثرة عن النحو العام، فإن هذا العمل لا يضع الأساس للبلاغة بل للمنطق الذى روج له أرنو ونيكول. وفى الأعمال اللاحقة كان من الممكن للمنطق والهندسة عند الكتابة عنهما بشكل عام تولى المهام التى كان يتولاها مجال الاتصال والإقناع فى السابق. فقد استغل بليز باسكال Blaise Pascal فى عمله بعنوان Provinciales (١٦٥٦-١٦٥٧) تلك المبادئ بذكاء حيث هاجم نيابة عن أصدقائه الجانسنيين التعريفات والفرضيات وأسس الجدل التى تبناها اليسوعيون.

ولكن ظهر خط آخر من التطور يختلف تمامًا عن النموذج البلاغى، ولكنه لايسير على نهج مشروع البورت رويال وباسكال. لقد كانت العلوم النامية فنية وتقنية للغاية، لذا إن كان لها أن تكتسب قبولا من شرائح عريضة تعين أن تتعلم من التجربة التى درجت تسميتها بالتحول إلى اللغات المحلية. أوضح ديكارت مسارًا يمكن الاحتذاء به فى كتابه Discours، ولكن اتضح أن فونتنل هو رائد هذا الأسلوب البلاغى بلا منازع. من المثير للدهشة أنه وجد سابقة لهذا الأمر ومثالا فى أعمال شيشرون الذى يبدو فى هذا السياق الجديد لا بصفته واضع للنظريات المعنية بالفصاحة العامة، ولكن بصفته وسيطًا تمكن من جعل الخبايا اللغوية بالفلسفة اليونانية سهلة المنال بالنسبة إلى القراء الرومان المتعلمين. وتعتبر أعمال فونتنل مثل كتابه بعنوان Entretiens sur la pluralité des mondes (١٦٨٦)، الذى يعكس الأثر الديكارتى بوضوح، لكنه موجه للقارئ العام، ثم سلسلة كتاباته اللاحقة المعنية بعرض العلماء المتميزين (سواء بأسلوب سرد السيرة الذاتية أو بأسلوب العرض) كلها تنويعات على الصيغة الشيشرونية، ولكن هذه المرة مطبقة على العلوم بالقرن السابع عشر لا على الفلسفة. وعلى سبيل الذكر أدى المؤلَف الأول إلى نشر عمل متميز يجادل ما ورد به من أفكار ومكتوب بالطريقة نفسها – ألا وهو كتاب فولتير بعنوان Éléments de la philosophie newtonienne (١٧٣٨).

وبالفعل من خلال عرض كهذا لا بد لنا من الأخذ فى الاعتبار تيارًا فكريًا آخر يتحدى النموذج البلاغى المنتشر. تتمثل هذه الحركة التى بدأنا العرض بها من مفكرين معنيين بالدين واللاهوت؛ حيث يبين باسكال (مرة أخرى) وجاك بنين بوسيه Jacques Bénigne Bossuet فى أعمالهما الاعتذارية والتعليمية/ التلقينية ما يحدث للبلاغة والنقاش الأدبى، الذى يأتى مع معرض الحديث، عند النظر إليهما من منظور أوغسطينى صارم. فبالنسبة لهما لا تعتبر الحقيقة قائمة على المواقف ولا هى تستند إلى اللياقة ومحاكاة الواقع، كما أنها ليست ذات علاقة بالبحث والإثبات

العلمى، ولكنها موجودة داخل النظام المحدد للإيمان، الذى ترتبط به الأرواح فى حركة داخلية ثم تصاعدية بحثًا عن خالقها وغايتها.

على الرغم من أن كلا من باسكال وبوسيه مطلوب منهما حل مشكلة الإقناع والتحول إلى الديانة والاعتقاد، فإن أية بلاغة تسعى إلى تحقيق الاستقلالية والتطبيق الشامل لا يمكنها أن تقدم الإرشاد الشافى الوافى؛ إذ بالنسبة لهما، كما هو الحال بالنسبة للديكارتيين، لابد أن يكون فن الإقناع فنًّا ثانويًّا، بل خاضعًا للمجالات الأخرى. ولكن الفرق هو تنحية الحل الديكارتى جانبًا والبحث عن المبادئ لا فى الهندسة ولكن فى الكتاب المقدس واللاهوت المقدس. فبعد إعادة صياغتها ودمجها بجدلية شاملة تلعب البلاغة دورًا محدودًا فى نقل الحقائق الدينية إلى السامعين والقراء.

مرة أخرى يجدد باسكال. على الرغم من آثار فن الإقناع المبنى على علم الهندسة فى كتابه بعنوان Pensees فهو يؤكد على سيادة نظام القلب، وهو النظام المبنى على الخطاب الذى يرى فى الإنجيل وأعمال القديس أوغسطينيوس. وبشكل مختصر يرى باسكال أن هذا نوع جديد من الاتجاهات الإجرائية التى تتسم فى أصلها بالاستطراد، وكما يمارسه باسكال فهو يبدأ من المفارقات التى يجدها المرء فى الطبيعة والطبيعة البشرية والإنجيل، ولكن مع وضع النهاية التى يتوحد الكل حولها نصب الأعين. وهنا يجدر بنا القول بأن الغاية القريبة ليست الإقناع فى الحقيقة بل هى الاتجاه المستقبل، فى حين تتمثل الغاية الأخيرة والخالدة فى الرب نفسه، لأن العملية كلها تم تصميمها من أجل إعداد القارئ لاستقبال هدايا الإيمان والنعمة.

يعتبر بوسيه أقل اهتمامًا بالاتجاه الشيشرونى عن باسكال، وهو بالتالى يصل إلى تكييف لمجال البلاغة التقليدية يفى بمتطلباته. فتركيزه المنصب على الحقيقة الموحاة من السماء يجعل من الابتكار بالمعنى المتداول غير ضرورى، بل إن تدخل

البشر يتم تجنبه. ولكن تركيزه على الوصول إلى الضمير الأخلاقي لقرائه وسامعيه يعوق أية محاولة لإمتاع الآذان أو السعى لتحريك الخيال. فهو لا يريد لأى شىء أن يعكر صفو عملية امتصاص الحقيقة. وهو يترك مساحة للفصاحة بتبنى رأى القديس أوغسطينيوس، القائل بأنه بدلا من النظر إلى الفصاحة على كونها أمرًا اصطناعيًّا، يمكن النظر إليها على أنها تنشأ عن الحكمة التى يتم التواصل بها، فالحكمة تقود المسيرة وتتبعها الفصاحة كخادم أمين، مثل شخص حاضر دون أن يتم استدعاؤه.

ولأغراض استكمال الموضوع فإن تناول النموذج البلاغى فى فرنسا لا بد أن يتعامل مع المجال داخل أربعة سياقات مختلفة:(١) المشهد المتغير للحياة الثقافية،(٢) عقول وعادات الكتَّاب والفنانين،(٣) التحليل الرسمى الذى تم تصميمه لتوضيح المستغلق من الموضوعات والمناهج،(٤) داخل زوج موسوعى بعض الشىء ألا وهو الفنون والعلوم. لمس ذلك المقال كل الموضوعات المتعلقة بهذه السياقات ولكنها تعاملت بشكل متعمق مع الثانى والثالث. وقد سعى المقال إلى طرح التفاعلات التى جرت على الأقل بين ثلاثة اتجاهات فكرية، ألا وهى مناصرى النموذج البلاغى والمقتنعين به أشد الاقتناع، والداعين المتحمسين للعلوم الجديدة، وأولئك الذين يضعون فى الصدارة الإيمان والنعمة والالتزام الدينى. وقد تعرضت البلاغة للتنوعات والمواجهات المختلفة التى شهدتها تلك الاتجاهات الفكرية، ولكنها بذلك خضعت لعملية معقدة، حيث رفضها البعض رفضًا قاطعًا فى بعض الأحيان، ولكنها فى العادة مرت بتحولات وتعديلات تتوافق والظروف الجديدة، أو أنها قد اندمجت داخل تقنيات فكرية مختلفة. غير أن هذه التغيرات بالمجال الأساسى والنموذج الذى انطلق من عباءته أثبتا تفاعلهما المذهل وحفزهما للفكر فى فرنسا بالقرن السابع عشر.

(٥٣)

علم الجمال الديكارتى

تيموثى جيه. رايس

قد يبدو عنوان هذا الفصل خارج النطاق الزمنى المناسب لسببين: فمن ناحية استخدمت لفظة "علم الجمال" للمرة الأولى على يد ألكساندر جوتليب باومجارتن Alexander Gottlieb Baumgarten سنة ١٧٣٥، ومن الناحية الأخرى فإن فلسفة الجمال والتذوق التى يعبر عنها علم الجمال تتعلق "بنظام للفنون" (مثل الآداب والموسيقى والنحت والعمارة والرسم وخصوصًا بالنسبة إلى المسرح والرقص) من المعروف أنه نفسه لم يرسخ بصفة كاملة قبل بداية القرن الثامن عشر بزمن يعتد به.[1] ولكن ما لا يدع مجالا للشك هو أن العناصر المكونة والنظرية والممارسة التى تكون النظام منها قد تطورت على مدار العديد من السنوات. ولكن فى الوقت نفسه دون توافر ما يفى من القرائن التى تفيد اقتران تلك المكونات بشكل محدد بما يعرف باسم "الديكارتية" – أو حتى رينيه ديكارت شخصيًا. وعلى صعيد آخر فإن تعبير "علم الجمال الديكارتى" كان فى معظم الأحيان يحمل معانٍ غامضة تتصل بتبنى بعض المفاهيم؛ لكى تصبح مصدرًا للإلهام والإرشاد الفنى. لذا فتوجه هذا الفصل مختلف إلى حد كبير. ففى المقام الأول سوف يعنى هذا الفصل ببيان احتواء الجدل القائم فى القرن السادس عشر داخل دائرة ما كان يُعرف سابقًا باسم العلوم الرياعية على معظم القضايا التى تعتبر من أساسيات ما نسميه الآن بعلم الجمال. وفى المقام الثانى سوف يبين هذا الفصل أن ديكارت قد التقط تلك القضايا مفردًا لها مساحة

كبيرة فى أعماله، ومنذ ذلك الحين أصبحت تلك القضايا من القضايا التقليدية عند إجراء نقاش حول الفن فى عصره. لذا يقترح هذا الفصل أن المعنى المستنبط من أى نقاش حول علم الجمال لاحقًا يتضح بصورة أفضل من خلال النظر إليه بعين ديكارتية. ويُرجح أن أكبر أثر حققه ديكارت فى القرن الثامن عشر يتمثل فيما قدمه فى مجال علم الجمال. فهو لم يكن "رجلا معنيًا بالأدب، ولكن الأدب يدين له بالكثير"، على حد قول إدوارد جيبون Edward Gibbon سنة ١٧٦١[٢].

يعد أول عمل منظم يصدره ديكارت هو كتابه Compendium musicae (١٦١٨)، وهو العمل المعنى بالفنون بقدر ما هو معنى بالعلوم أو الفلسفة. عقب الانتهاء من دراسة الفنون الحرة، اتجه ديكارت أولا لدراسة القانون تحقيقًا لسعيه الحثيث نحو اكتساب الأساس المعرفى الجيد، ثم الموسيقى والرياضيات التى تستند إليها المفاهيم الموسيقية. وقد مثلت هذه المجالات جسرًا مثاليًا للانتقال من الآداب إلى "العلوم الرائعة"، التى تنبأ باكتشافها فى شتاء سنة ١٦١٩؛ إذ إنه مع حلول نهايات القرن السادس عشر احتلت الموسيقى والنظريات المتصلة بها قلب الفنون والعلوم، ولكونها من الجوانب الأساسية فى علم الرياضيات – وذلك اعتبارًا من الاكتشاف الذى تم فى القرن الخامس عشر لمؤلفات العديد من الكتَّاب القدامى عن الموسيقى – اكتسبت العديد من القضايا الأخرى. ومن أهم تلك المسائل التى تتعلق بفهم طبيعة الموسيقى الإغريقية مع تفصيل الجوانب الرياضية التى تمكن من التفهم المنطقى للعناصر الموسيقية مثل المقام والهارمونية (الانسجام/ التوافق) ودرجة الصوت وضبط الآلات الموسيقية وغيرها. وفيما وراء تلك الجوانب اكتسبت ثلاثة أخرى أهمية خاصة.

أجمع الكتَّاب القدامى على كون الموسيقى ذات تأثير تلاعبى على أذن من يسمعها. وعلى الرغم من أن كتَّاب القرن السادس عشر اتفقوا على انعدام مثل هذا الأثر المعجز بالنسبة إلى الموسيقى الحديثة، مقارنة بما تدعيه الموسيقى القديمة من

آثار، فقد كانوا شغوفين بالتوصل إلى الطريقة التى تدخل بها تلك الموسيقى القديمة القلوب بأسلوب رياضى إن أمكن. فلم يكن هذا التأثير عرَضيًّا، بل هو ينطوى على تحريك الوجدان الروحى المتصل بالأخلاط والحالات المزاجية؛ لذا اقترن هذا الشغف بالجدل الدائر حول التطهير (catharsis) والتقليد. فقد تساءل الباحثون عن معنى نعت الموسيقى بالمحاكية، فما نوع هذا "التمثيل" موضوع النقاش. وأخيرًا بربط كل تلك القضايا ببعضها بعضًا، دار صراع حول العلاقة بين الكلمات والموسيقى. ومع نهاية القرن استقر الرأى الغالب على ضرورة إحداث الموسيقى لتأثير على متلقيها من خلال إحكامها الضرب والحالة المزاجية والإيقاع ومعنى الشعرالذى تلعبه. وفى هذا الصدد يحتل كلاوديو مونتيفيردى Claudio Monteverdi مركز الصدارة بسبب إنجازاته.

بما إن الموسيقى تؤثر على سامعيها بطريقة يسيرة الفهم بعض الشىء، وبما إن العلاقات التى تسمى بالنغمة والضبط وحدة الصوت والإيقاع يمكن التعبير عنها بشكل رياضى، أفلا يعنى هذا أن التأثير ليس مجرد أمر متصل بالعقلانية والمنطق بل هو قابل للحساب الكمى؟ فليس ثمة من انفصال – مع كامل الاحترام للمعلقين كافة – عندما يبدأ ديكارت أى مقالة رياضية حول النظرية الموسيقية بقوله: "إن الهدف منها [من الموسيقى] هو الإمتاع وتحريك المشاعر/ العواطف". وبالدرجة نفسها لم يكن من الغريب أن يكتب ديكارت عن الذبذبات التعاطفية وعن إثارة العواطف الجياشة والحواس والمتعة التى تحل بهم، أو عن النسبة والتناسب بين الشىء والحاسة التى يرتبط بها[٣]. فكل هذه من الأمور المعتادة – وفق ما أكده ديكارت الذى لم يألو تكرار مقولته الشهيرة بشأن الفن فى بداية كتاباته العلمية: "بما إن الفن يأتى من الطبيعة، فمن الصحة بما كان القول بأن لا شأن للفن لو لم يحرك الطبيعة أو لم يمنح المتعة[٤]". وقد تحدث تشيشيرون Cicero عن الفصاحة ولكن بشكل عام، أما ديكارت فقد وضع مؤلفه Compendium فى موضع بين "الفن" و"العلم".

ظلت الموسيقى جزءًا لا يتجزأ من علم الرياضيات؛ حيث تطور المنطق المعرف بالأمثلة من خلال الحسابات التقنية والعملية التى تم تجريدها وتعميمها فيما بعد. فبصفتها الممارسة وأداة التطبيق بالنسبة إلى تنظيم الأفكار والمعارف أصبحت الرياضيات من العلوم التأسيسية أكثر من ذى قبل. فى سنة ١٤٩٢ خصص فرانشينو جافوريو Franchino Gaffurio أكثر من نصف مؤلفه واسع الانتشار وبالغ الأثر Theorica musice لنقاش الجانب الرقمى من الموسيقى، الذى أقامه على الأساس القديم القائل بخضوع الانسجام/ التوافق العام إلى النسب الرقمية[٥]. وفى طبعة الكتاب الصادرة سنة ١٤٩٦ قدم أسسًا جديدة للقياس. وقد عالج كتاباه الثانى والرابع الموسيقى متعددة الأصوات الخاضعة لحسابات صارمة (التى سادت فى القرن الثالث عشر) وكتابة النغمات الإيقاعية. بينما حلل الفصل الأول من الكتاب الثانى العروض الشعرى والإيقاع، حيث يخصص "كل من الشعراء بالتعاون مع الموسيقيين" قيمًا زمنية ويمنحونها رموزًا للتعبير عنها[٦]. وقد قال عن الإيقاع مقتبسًا أرتيديس كونتيليانوس Aristides Quintilianus أنه "يتكون من الزمن فى المكان" ويتعين فهمه على أنه "تركيب تم قياسه يمكن فهمه من خلال نظرية العروض الشعرى بل من خلال عدد المقاطع وفق حكم الأذن عليها... إذن فالإيقاع يبدو أنه شبيه بالعروض، ولكنه لا يمكن أن يستقل بذاته دون العروض، ذلك لأن العروض عبارة عن النظرية مصحوبة بالقياس، أما الإيقاع فقياس دون نظرية."[٧]

على الرغم من حداثة ما ساقه جافوريومن توسع فى النظرية المعروفة عن كتابة النغمات الإيقاعية، وخصوصًا فيما يتعلق بوصف الإيقاع بأنه قياس عقلانى علاوة على فهمه الجيد، فإن الأحدث هو توسعه فى قواعد النسبة والتناسب. حيث كانت هذه القواعد فى العادة مقصورة على حدة الصوت والتوافق الموسيقى. ولكن جافوريو طبقها على القياس الإيقاعى والتدوين الموسيقى: "نقترح فهمًا مزدوجًا للنسبية الموسيقية: فمن الممكن فهمها أولا على أنها وضع الأصوات على مسافات متوافقة

(وهذا الأمر يختص به واضع النظرية)، أما الوجهة الثانية فتتصل بالكم الزمنى لتلك الأصوات نفسها من خلال أرقام التدوين الموسيقى، وهو الأمرالذى يعتقد أنه مسألة نشطة أو عملية." فقد علق بإسهاب على الإيقاع النسبى على وجه الخصوص دون إهمال الأمور المتعلقة بحدة الصوت، لما كان لها من أهمية معتقدة بالنسبة إلى العلاقة بين الموسيقى (والشعر) والعواطف الإنسانية. وعلى الرغم من تداول تلك الفكرة منذ وقت القدامى، فإنها شغلت مركز الصدارة فى أثناء السعى إلى التوصل لعلم الجمال المنطقى/ العقلانى.

عبّر جافوريو بوضوح فى كتابه عن الفكرة القديمة التى تتعلق بضرورة التدريب الموسيقى من أجل "توجيه حركة الوجدان/ الروح تحت تأثير القواعد والعقل"؛ إذ إن "حركة الوجدان/ الروح...التى تتفق مع العقل هى التى تنتمى إلى هارمونية الحياة الحقة""[٨]. وقد حذا جافوريو حذو الآخرين عند تعبيره فى كتابه بعنوان De harmonia musicorum instrumentum opus (الذى انتهى من تأليفه سنة ١٥٠٠ وتم نشره سنة ١٥١٨) عن أثر الموسيقى على تحقيق الاتساق الداخلى للوجدان من خلال النسب الرياضية المضبوطة، حيث تهز الذبذبات و"الانبثاقات" الحواس ومن ثم الذهن مما يبين تلك العلاقة بين الذهن/ العقل والجسد – وهو المجال الذى فتحه جافوريو وتم استغلاله على مدار القرن.

وقد ربط لودفيكو فوجليانو Lodovico Fogliano سنة ١٥٢٩ بين حساب التفاضل والتكامل وما تدركه الحواس بطريقة أخرى، حيث عرف التناغم لا من خلال النسب بقدر ما ربطه بالسمع. "إنه المزج بين صوتين متباعدين من حيث الارتفاع والعمق يمتعان الأذن، فى حين يعد التنافر – وهو عكس التناغم– المزج بين صوتين متباعدين من حيث الارتفاع والعمق ولا يمتعان الأذن."[٩] ينتج الصوت عن حركة الهواء. ولكن الأمر لا يتعلق بالهواء ولا بالجسد ولا بالحركة، ففى واقع الأمر إنه عبارة عن سمة شعورية قائمة بذاتها فقط داخل الأذن ومن أجلها – وهو بهذا قادر

على لمس العواطف. ولقد تعرض جافوريو بالتفصيل إلى طبيعة الصوت فى كتابه بعنوان Theorica، تاركًا القضية معلقة ولكن فى الوقت نفسه قابل لكون الشعور والعقل هما الحكم على آثاره. غير أنه وضع العقل فى مرتبة أعلى، فقال: "كما تتأثر الأذن بالأصوات أو العين بالمناظر، فحكم العقل مثله مثلهما يتأثر بالأعداد أو الكميات المستمرة."(١٠) ولكن عقب مرور أربعين سنة على هذا الرأى، أتى فوجليانو Fogliano ليصر على سيادة التجربة الحسية، مع العودة إلى النسب العددية والهندسة Euclidian، فالصوت بالنسبة له لا يتمثل فى العدد؛ لأنه عبارة عن حركة مما يمكن من وصف الأثر على العقل من خلال الأعداد.

بالنسبة إلى جيرولامو كاردانو Girolamo Cardano يعتمد أثر الموسيقى على العواطف لا على النسبة والتناسب فى حد ذاتها، بل على الطريقة التى نرى نحن بها تلك النسبة والتناسب. فقال فى كتابه De musica (١٥٧٤) "من خلال نقاشنا حول الجمال يتبين لنا جليًا أن أبسط النسب تحمل أمتع وقع على مسامع الآذان"(١١). وفى سنة ١٥٥٩ خطب قائلا فى مؤلفه بعنوان De subtilitate:

كل حاسة من الحواس تستمتع استمتاعًا خاصًا بما تدركه من أشياء؛ عادة ما تُعرف تلك الأشياء التى يتم إدراكها باسم التناغم عندما تكون مسموعة، أو باسم الجمال عندما تكون مرئية. فما الجمال إذن؟ الجمال هو كل ما يُدرك إدراكًا مثاليًا، فليس بوسعنا الوقوع فى غرام ما لا ندركه. يرى البصر تلك الأشياء ذات النسب البسيطة: الثنائية أو الثلاثية أو الرباعية أو الخماسية أو السداسية... وبالتأكيد يضفى الإدراك شعورًا بالسعادة، فى حين يضفى انعدام الإدراك شعورًا بالحزن. علاوة على هذا يصعب إدراك كل ما هو غير كامل وغامض، لأنه فى العادة ما يكون لا حدود له وملتبسًا وغير محدد. وكل ما هو غير معلوم ليس له حدود، لذا لا يمكن لما هو غير كامل أن يحقق السعادة ولا أن يكون جميلا. وهكذا مل ما هو متناسق/ متناسب جميل وقابل لتحقيق السعادة.(١٢)

ولكن الأمر يعتمد فى المقام الأول والأخير على المعرفة وكيفية المعرفة. فعند مزج آراء فوجليانو وأفكار كاردانو يمكن للمرء أن يأمل فى وصف مثل هذا التصور للنسبة والتناسب بشكل رياضى. وبما أن النسبة والتناسب قابلة للقياس التجريبى داخل حركة الهواء، وبما أن المنظور المتاح يتمثل فى القدرة على لمس العواطف، يمكننا إذن أن نتوقع بعضًا من الأثر العاطفى الذى يتحقق من هذه النسبة والتناسب بين القطعة والحاسة التى حل الأثر عليها – وهو ما يشير إليه ديكارت فى أعماله. كما يتضح لنا أن الناظر يتمتع بقدر متزايد من الأهمية من أجل فهم كيف يحقق العمل الفنى معناه مع امتلاك الجمال فى الوقت نفسه. وفى هذا الصدد لابد لنا من ذكر مجال آخر له أهمية فنية يمكننا من التوصل إلى الاستنتاجات نفسها.

لقد واجه الرسم قبل الموسيقى الضغوط نفسها؛ إذ وصلت التطورات الوئيدة ذات الصلة بآثار المنظور على مدار القرنين الثالث والرابع عشر (التى تمثلت فى أعمال كيمابو Cimabue وجيوتو Giotto واللورنزيين Lorenzettis وتجارب فيليبو برونيلليتشى Filippo Brunelleschi فى بدايات القرن الخامس عشر) إلى قمتها من خلال عمل ليون باتيستا ألبيرتى Leon Battista Alberti باسم De pictura (١٤٣٥). وهو العمل الذى قدم القواعد الرياضية والهندسية للمنظور. كما أضاف ألبيرتى أن الحجم وحده لا يفى "بسد احتياجات العقل/ الذهن"، ويبين فى Historia نظامًا ممتعًا للأسطح الموضحة للأجساد وعلاقتها ببعضها بعضًا المعنية بالتعبير عن القصة والعواطف. أفضل historia هى "ما يأسر عين المشاهد المثقف وغير المثقف بقدر يضفى عليه السعادة ويحرك روحه/ وجدانه. كما يجب أن تتمتع بالملاءة والتنوع، ولكن دون التنازل عن البساطة والوضوح – مثل ما يحققه بعض الشعراء عند ابتكار بعض الشخصيات فى أثناء كتابة مأساة أو ملهاة. فعندما يبدو على من تُرسم صورته "حركة الروح"، سوف تحرك historia روح/ وجدان المتلقى... ويمكن إدراك حركة الوجدان/ الروح من خلال حركة الجسد".(١٣)

ارتبطت قواعد المنظور الهندسى ارتباطًا خاصًا بغاية تحريك عواطف الروح، ألا وهى "حركة الوجدان/ الروح التى يسميها المثقفون المشاعر، مثل الغضب أو الأسى أو الفرحة أو الخوف أو الرغبة وغيرها من هذا القبيل." سوف يتعلم الرسامون تلك الأمور من الخبرة ومن خلال التواصل مع "الشعراء والخطباء."(١٤) فهم يعبرون عن عواطفهم من خلال رسم له منظور تتسق historia مع قواعد الجمال الممتع الذى تم التعليق عليه بدقة أكثر فى موضع آخر بوصفه "شكلا من أشكال التعاطف والتناغم بين الأجزاء المكونة للجسد، وفقًا لعدد ومخطط وموضع محدد، حسبما تمليه concinnitas، وهى قانون الطبيعة المطلق والأساسى."(١٥) ولا يسعنا فى هذه الحالة التغاضى عن مدى مماثلة هذا التعريف بالتعريف الذى أتى به كاردانو – أو عن الطريقة التى تحولت الأولية بها إلى المكان الثابت المتمثل فى عين الناظر، تمامًا كالنظرية الموسيقية التى أكدت فى نهاية المطاف على دور المستمع.

تلا أعمال ألبيرتى أعمال ليوناردو Leonardo وعمل بيرو ديللا فرانشيسكا Piero della Francesca بعنوان De prospectiva pingendi (١٤٧٠–١٤٨٠)، الذى حدد فيها عين الناظر بصفتها العنصر الأول الذى يعتد به بالنسبة للمنظور. ألّف بيروعملين فى مجال الهندسة حققا انتشارًا وأثرًا منقطع النظير نتيجة لدمجهما – دون الإشارة إلى المؤلف – فى عملين من تأليف لوكا باتشيولى Luca Pacioli. قدم باتشيولى عمل كل من ألبيرتى وبييرو عن المنظور إلى ألبرخت ديورر Albrecht Dürer الذى نشر عملا خاصًا به سنة ١٥١٢(١٦). وفى صفحة العنوان لكتابه فى علم الرياضيات بعنوان Divina proportione، أهدى باتشيولى كتابه إلى "طلاب الفلسفة وعلم المنظور والرسم والنحت والعمارة والموسيقى وما إلى غير ذلك من الموضوعات الرياضية." كما أسهم باتشيولى أيضًا فى علم الرياضيات المتصل بالموسيقى. ويتضح لنا أن تلك الرابطة ذات أهمية، إذ تبين أن كلا من الرسم والموسيقى كان من المعتقد أن لهما آثارًا على كل من المستمع أو المشاهد قابلة

للتحليل باستخدام علم الرياضيات. ومن ناحية أخرى أشار بيترو بيمبو Pietro Bembo ضمنًا إلى إمكانية التعامل مع الآثار التى تتحقق من خلال الشعر بالطريقة نفسها: "يعتمد الإمتاع (الاستحسان) والجاذبية على الصوت والعدد والتنوع"(١٧). وعلى مشارف نهاية القرن الخامس عشر، وبالأخص فى الأربعينيات من القرن السادس عشر، ارتبطت تلك المناقشات ارتباطًا وثيقًا بمفهومى المحاكاة والتطهير لدى أرسطو.

لم تقل الموسيقى شأنًا عن الرسم أو الشعر بما حققته من أثر على التقليد/ المحاكاة. فمع حلول سنة ١٤٨٩ استحث مارسيليو فيتشينو Marsilio Ficino القارئ على "تذكر كون الأغنية أقوى أداة لتقليد كل الأشياء. فهى تقلد النوايا وما يختلج بالوجدان بقدر ما تقلد الكلمات، وهى من الناحية الأخرى تمثل إيماءات الأفراد الجسدية وحركاتهم وأفعالهم علاوة على شخصيتهم، وهى تقلد كل هذا وتمثله بقوة واقتدار بحيث تستثير على الفور كل من المغنى والجمهور من أجل التقليد وأداء الأشياء نفسها."(١٨) واستخلص كاردانو من كتاب الشعر لأرسطو أنواع المحاكاة المختلفة التى تتميز بها "الموسيقى الفنية" – وهى التى لخصها فى الأسلوب (modus) والحس (sensus) والصوت (sonus)، حيث تماثلت الأخيرتان ومفهوم أرسطو عن الموضوع والوسط. وقد أضاف إلى تلك النقاط "القوة التكفيرية والتطهيرية للموسيقى" بإثارتها "للأحاسيس الجياشة" وللعواطف مثل (التواضع والكبرياء والتهيج والهدوء والفرح والحزن والقسوة واللين)(١٩). وهكذا تداخل بسهولة النقاش المتصل بالتقليد/ المحاكاة مع ذلك المتعلق بالتطهير.

امتزجت المناقشات التى احتدمت حول ماهية الشيء المقلد والكيفية التى يتم بها التقليد مع تلك الخاصة بالتأثير يحدثه ذلك الشيء. فقد اصطلح على أن للموسيقى والفن والشعر أبلغ الأثر فى تحريك العواطف؛ حيث كتب لوى لو كارون Louis Le Caron قائلا بأن الموسيقى: "تهذب الأخلاق وتخفف من احتدام الغضب وتهدئ الروع وتلطف كل ما هو معتل من عواطف"، كما إنها تتمتع بخاصية "ضبط

عواطف الروح وترقيقها". ويضيف بونتاس دو تيار Pontus de Tyard قائلا بأن "للموسيقى آثار خلابة" لدرجة أن "العواطف تحركها وتهدئها من خلال ما تثيره الموسيقى من نشوى عذبة". فالموسيقى "تضبط العواطف والأحاسيس والقوى البدنية والعقلية بما يحقق تناغمها، كما أنها تُحدث فى كل ما يعترى الروح/ الوجدان من تنافر أثرًا لا يختلف عن ذلك الذى يحدثه التطهير أو تصحيح الأخلاط الزائدة عن الحاجة سعيًا لاسترداد المريض لعافيته."(٢٠) وفى هذا الصدد لا يختلف لو كارون وتيارعن الكل فى توكيدهما على كون الرقم والقياس يحدثان هذه التأثيرات فى الإيقاع والوزن الشعرى بدرجة لا تقل عن تلك التى يحدثانها فى الإيقاع والتناغم الموسيقى.

لقد أرجع ذلك الجدل المحاكاة إلى كونها علاقة تعبيرية بين كل من الفنان والعمل الفنى والمتلقى. فما يحدث من أثر يتحقق نتيجة "لتقليد" هذا العمل جيد الترتيب والتنظيم للتوافق الداخلى للوجدان. فكل ما تم التعبير عنه ومنح المتعة ليس إلا اهتزازًا تناغميًا تأثيريًا لما يعتمل داخل الروح من مشاعر. لقد تراجعت أهمية المحاكاة بطريقة أو بأخرى. كان من الممكن محاكاة أفعال أو أحاسيس، ولكن فقط بمقدار ما تحدثه من تأثيرات مشابهة فى المتلقى. لم يكن هذا التلطيف الذى تحدث عنه الكثيرون يمتلك أثرًا أخلاقيًا بل كان هو الأثر الأخلاقى فى حد ذاته. لقد تلازم كل من تحقيق النفع وإحداث البهجة. والقول بأن هدف الفن كان تحقيق الإمتاع يعنى الافتراض سلفًا بوجود كل من الأثر النفعى وكذلك الترتيب المحدد اللذان من شأنهما جعل كل من تحقيق الإمتاع وإحداث الأثر أمرًا ممكنًا. ومن ثم فإن ضبط الروح/ الوجدان اتسق مع كل مزاعم العقل (الرياضى).

وقد التقى العقل والعاطفة داخل نطاق الموسيقى وفقًا لما قاله جيوسيفو زارلينو Gioseffo Zarlino الذى كان لكتابه Istitutioni harmoniche (١٥٥٨) أثرًا واسع النطاق على الكثير من المفكرين بما فيهم ديكارت. وفى جزمه بعقلانية الموسيقى أكد زارلينو على كون هذا التأثير العاطفى، الذى تحدثه الموسيقى يتحقق بدوره من خلال

مزيج من الهارمونية/ التوافق الموسيقى والوزن وكذلك النص المصاحب للنغم. بالتأكيد على مكانة الموسيقى الأكيدة فضلا على "مركز الصدارة الذى تحتله بلا منازع" (وهو ما توصل إليه من خلال مكانة الموسيقى بين العلوم الرياضية)، استحث الرأى القائل بأن مركزية الموسيقى تنبع من توافقها العقلانى مع أشكال التناغم الإنسانى والطبيعى: "فالطبيعة تتألف من ذلك التناسب وتلك السجية اللذان من شأنهما أن يجعلا كل شبيه يستشعر البهجة فيما يشابهه، بل ويتوق إليه" الغرض المنشود من الموسيقى يتمثل فى "منح المتعة والسعادة إلى الأسماع"، والهدف ببساطة هو الوصول بتلك الحاسة إلى مرحلة الكمال تمامًا مثلما يصل البصر إلى حد الكمال عندما يتعرض إلى "شىء جميل ومتناسق النسب." قد تسعى الموسيقى أولا إلى تحقيق المتعة، غير أن هذا الهدف لا ينفصل بتاتًا عن القاعدة العقلانية التى "تجبل الوجدان على الفضيلة وتخضع عواطفها للسيطرة." فهى "تعود [الوجدان/ الروح] على الابتهاج والحزن بأسلوب تحركه الفضيلة، بما يجبلها على اعتياد العادات الفاضلة."(٢١)

تضفى الأشياء المتعة والسلاسة على الحس السليم بقدر ما تتسم بالتناسب قبالته. وبالمثل تمامًا فإن "العلم الموسيقى... يتناول الأصوات والنغمات التى تعتبر الأشياء المناسبة التى يميزها السمع. فالسمع لا يحلل سوى الهارمونية/ التوافق الموسيقى... المتولد من درجات النغم وكذلك الأجراس النغمية، دون أن يلقى لأى شىء آخر بالا."(٢٢) وسواء أكان زارلينو يتلاعب بلفظتى "السليم" و"المتناسب" أم لا، فهو بكل تأكيد يربط المدرك بالحاسة والحاسة التى تميزه من ناحية، وبين تلك النسب الداخلية الرياضية الموسيقية التى تناولها فى مبحثه بشكل مطول من ناحية أخرى. وقد تصدى ديكارت لهذين الشكلين من التناسب فى نص Praenotanda الإرشادى الذى يستهل به مبحثه، حيث يقول: "يسهل إدراك الحاسة للشىء عندما يكون الاختلاف بين أجزاء هذا الشىء أقل ما يكون"... "فنحن نقول إن الأجزاء المكونة

لشىء ما ككل تختلف أقل الاختلاف عندما يكون التناسب بينها أعظم ما يكون."(٢٣) فقد حلل ديكارت هذا التناسب الأخير فى مبحثه، وذلك فى ضوء كل من الإيقاع والتناغم، ولكنه لم يتخلَ قط عن الإصرار على تلك "التناسبية" بين الحاسة والشىء الملائم الذى تدركه.

كتب ديكارت قائلا: "لدى كل الحواس القدرة على شىء من الإمتاع." "ولكن لتحقيق تلك المتعة لابد من تناسب معين بين الشىء والحاسة التى تستقبله. ويتبع ذلك، على سبيل المثال أن يكون أزيز طلقات النار أو هزيم الرعد غير ملائم للموسيقى، لأنه يصم الآذان ولا شك تمامًا مثلما يذهب ضوء الشمس الساطع بالأبصار عند النظر إليه مباشرة." لقد استلهم ديكارت هذا المثال من زارلينوالذى اتبع تعليقه عن جول كون الشىء ممتعًا ومستساغًا للحس السليم بطرف نقيضه المتمثل فى كون "أعيننا تتلف من النظر إلى الشمس، لأن هذا الشىء لا يتناسب معها."(٢٤) أضاف ديكارت فى نص Praenotandum الثالث أن "الشىء لابد وألا يقع على الحاسة بطريقة تتسم بالصعوبة أو التشوش." فمن الأفضل أن تكون خطوط الشىء "متساوية" من أن تكون "معقدة". تسرى أهمية البساطة ووضوح الخط المرئى على التنظيم الموسيقى للصوت بالقدر نفسه، والمقصود هنا النسب الحسابية لا النسب الهندسية، وذلك لأن الاختلافات متساوية فى مكان فضلا عن كونها أقل إرهاقًا للحواس.(٢٥)

كان فوجليانو هو الذى أبرزه زرالينو بصفته الشخص الوحيد الذى استطاع فهم النسب الموسيقية وتحليلها(٢٦). فقد حذا زرالينو حذو فوجليانو فى التأكيد على كون العلاقة العقلانية الرياضية القابلة للتحليل التى تمكن الموسيقى من التأثير على الأخلاط وتحريك المشاعر على ما هى عليه نتيجة للعلاقات التناسبية والحاسة (الأذن). تلك الأشكال التناسبية هى التى جعلت من الموسيقى وسيلة للإمتاع

ومحاكية (للطبيعة والعواطف) وقادرة على التأثير على المتلقى. وعلى حد قول سالمون دى كاوس Salomon de Caus سنة ١٦١٥: "الموسيقى هى ذلك العلم الذى يتم بواسطته تنظيم النغمات العليا والسفلى بطريقة تجعلها "متناسبة" مع بعضها بعضًا، ومفترقات بفواصل موسيقية وذلك على نحو يرضى العقل والحس معًا."(٢٧) وقد تم إثبات صحة الموسيقى بصفتها من العلوم ذات التوجه الرياضى من خلال إرضائها لكل من الحس والعقل. وعلى النقيض من ذلك تمثل سبب هذا الإرضاء فى النظام الرياضى الكامن فيها. وجدير بالذكر أن كتاب ديكارت Compendium (الوجيز) لم يبتدع هذا الزعم العقلانى ولكنه جسد وركز عليه، مما مكنه من التعميم بشأنه فى أعماله اللاحقة.

وبقدر ما نتذكر تركيز كل من ديكارت وزرالينو وكاردانو وغيرهم على التأكيد على كون الهدف الأساسى للموسيقى، أو الفن عمومًا، هو الإمتاع، فيتعين علينا تذكر كون تلك المتعة عقلانية وأخلاقية فى الوقت نفسه. فهى تهذب العواطف. ومن ناحيتها سوف تتصرف الروح جيدة المشرب بما يتسق والحكمة والعدالة والاعتدال والفطنة. وقد كان ديكارت مأسورًا بتلك المناقب العتيقة. وهذا هو السبب ولا شك فى إشارته فى البداية، تمامًا مثل ألبيرتى، إلى الآثار التى حققها "مؤلفو المراثى والمآسى"، وهو السبب نفسه الذى جعله مثل معاصريه يصر على أن التناسبية تيسر عملية التلقى وإحداث الأثر الفنى. لذا فالنبضات الموسيقية تتم من خلال المازورة حتى نتمكن بسهولة أكبر من إدراك كل الأجزاء المكونة للعمل الموسيقى ونستمتع "بالنسب" التى لابد وأن تكون متضمنة فيه. عادة ما تستخدم تلك النسبة فى الأجزاء المكونة من العمل الموسيقى لمساعدتنا على إدراكه بطريقة تمكننا عند الاستماع إلى نهايته من تذكر ما سمعناه فى البداية فى اللحظة نفسها، علاوة على ما استمعنا إليه فى بقية العمل.

ويحدث هذا لأن خيالنا يربط بسهولة النسب المتتالية البسيطة التى تبينها المازورة الموسيقية.(٢٨)

وبالمثل فإن درجات الصوت داخل الأصوات المتناغمة تجعل التنقل بين تلك التناغمات أيسر على أذن السامع؛ إذ يتسبب عدم التناسب الصارخ إلى "إجهاد المغنيين والمستمعين على حد السواء".(٢٩) ويفسر ذلك الاحتياج إلى تسهيل عملية إدراك المتلقى للعمل الفنى المطلب الذى أتى به جان مارييه Jean Mairet وغيره بألا يجهد العمل المسرحى الخيال والذاكرة بقفز الحدود المكانية والزمانية أو بتجاهل قواعد الوحدات المسرحية الثلاث.(٣٠) كما يفسر اشتراط جون دينهام John Denham عندما كان يناجى نهر التايمز بعدم عرقلة الشكل للفكر. فقال فى قصيدته: أواه هل لى أن أتدفق مثلك/ وأن أجعل من مجراك لى مسلكًا، أيا مثلا أعظم يتألق/ وفكرًا للعقل تملك،/ فى صفاء لُجّى تتعمق،/ لا لست رتيبًا، بل أنت رقيق يترقرق،/ وقوى، أبدًا ما كنت محنقًا، فياض خيرًا فى غير دمار هدار تتحرك." فقد كان العمق مع الوضوح والتنوع دون خلط والاهتمام بما هو مفيد مع الحرص على تحقيق الإمتاع موضوعات مألوفة. نظم جون دينهام تلك الأبيات سنة ١٦٥٥. وعقب مرور أربعين سنة عليها أتى جون درايدن John Dryden؛ لكى يجعلها محكًا "لاختبار البصيرة الشعرية"(٣١) كما قال فى إهدائه لترجمة الإنياذة the Aeneid. ويفسر ذلك الاحتياج إلى الامتناع عن عرقلة الأثر والوقع على العاطفة بإجهاد الذاكرة والخيال اعتقاد دومينيك بوهورز Dominique Bouhours فى أهمية وضوح و"شفافية" اللغة (تشبه اللغة الجميلة الماء الصافى النقى الذى لا طعم له)، كما يفسر الآراء المشابهة التى اعتنقها معظم الكتّاب فى ذلك الوقت تقريبًا.(٣٢) وفى الوقت نفسه كان لتلك الشفافية والبساطة والوضوح والانتظام قوانينها التى تحاكى فى إحكامها القوانين الهندسية.

وفى سنة ١٦٧٤ أشار رينيه رابين René Rapin أحد زملاء بوالو أن الهدف من الموسيقى هو "هز الوجدان/ الروح بتلك الحركات الطبيعية والبشرية حتى يحقق كل انطباع تستقبله هذه الروح إمتاعًا لها."(٣٣) لم يضف ديكارت الكثير على تلك الآراء. فقد قال بأن النقر الموسيقى البطىء يثير المشاعر "البطيئة" مثل "الوهن والحزن والخوف والكبرياء وما شابه"، أما النقر الموسيقى السريع فيثير المشاعر السريعة مثل الفرح. ثم أضاف ديكارت "سوف يستند مبحثًا أكثر دقة عن الموضوع إلى معرفة دقيقة عن حركات الروح/ الوجدان"، ولكنه لم يكن على استعداد تام للتوسع فى هذا الموضوع، وذلك على الرغم أن معرفة كتلك كانت فى غاية الأهمية لإحداث الآثار الموسيقية وفهمها فهمًا كاملا.(٣٤) كذلك فإن إصرار ديكارت على أنه كلما كان اللحن بسيطًا أحدث أثرًا شجيًّا، لم يكن سوى رجع صدى للآراء التى سبقته.

لقد استلهم الفكر نفسه عند تحليله خطابات جان لوى جى دو بلزاك Jean-Louis Guez de Balzac سنة ١٦٢٨؛ حيث كتب قائلا يشبه "نقاء اللغة العافية فى البدن." فاللغة" تتم امتيازها عندما لا تترك أى انطباع على الحواس." يتمثل جمال مثل هذه الطريقة فى الكتابة "فى التناسق والاعتدال الذى يكتنفها ككل." لقد تحدث ديكارت عن أناقة وتنوع و"رصانة" العبارة وعن التزاوج بين الفكر والشكل، وكذلك عن أصلها الذى يتمثل فى "توخى الحقيقة وإثراء الفكر المنطقى"(٣٥). وقد عاد ديكارت ليدور فى فلك الموسيقى واللغة وذلك فى مجموعة الرسائل التى بعث بها إلى مارين ميرسين Marin Mersenne فى الفترة ما بين نوفمبر ١٦٢٩ وأوائل سنة ١٦٣٠. حيث كان يعتقد بأن كلا من الموسيقى واللغة قادرتان على أن تتميزا بالعالمية، فبين ثنايا كل منهما تكمن إمكانية إحداث استجابة عاطفية وتخيلية وفقًا لقواعد معينة. كان ديكارت فى تلك الأثناء منهمكًا فى كتابة مؤلفه Regulae، كما كان يبدأ فى تأليف كتابه Géometrie. تفصح تلك الخطابات فيما يبدو عن شكوك ديكارت: كون الذوق

أمرًا فرديًا وغير قابل للتحديد وأن التناغمات الصوتية لا تتمتع بخصائص مساوية للعواطف وكذلك غياب مقياس محدد للجمال، حيث إنه يعتمد فى الأساس على الذوق الفردى، هذا الأخير يرتبط، بدوره، بالخبرة التى يطبعها موقف معين فى الذاكرة.[٣٦]

وقد يبدو هذا كله على طرف النقيض مما ورد فى كتاب ديكارت الموجز أو فى خطابه لبلزاك، إلا أنه يوضح، بالأحرى، تعمق النقاش والمجادلة؛ ففهم الجمال أمر مبهم وغير محدد المعالم لأى شخص، وذلك على الرغم من أننا قد نطلق لفظة "الأكثر جمالا" على أكثر الأشياء إسعادًا للناس. ولا يعتبر هذا قول بالذاتية على نحو جذرى (كما ذهب البعض) ولكنه بعض محاولة للتوفيق بين القانون والعاطفة وبين خبرة بذاتها والإنسانية العالمية. فلا طائل من وراء القوانين العامة ما لم تمنح فهم "الإنسان القدرة على أن يوضح لإرادته الخيار الذى يجب أن تقع عليه."[٣٧] فهذه القوانين تضيق الهوة بين الفهم والفعل وبين التخيل والممارسة. وسوف تصبح هذه القوانين غاية فى البساطة، كما ستوضح لنا الكيفية والسبب الذى يجعل شيئًا معينًا "قابلا للقياس."[٣٨] ومن هنا يتضح لنا أثر العمل السابق جليًا، فبغض النظر عن الأهداف المرجوة منهما، لقد استجاب كل من Regulae والعمل الآخر بعنوان Passions de l'âme إلى ذلك السعى الحثيث المبكر للتوصل إلى توازن بين القاعدة والخبرة الممارسة، من أجل وصف آثار الفن وفهم طريقة عمل المتعة الجمالية، علاوة على التوصل إلى ماهية ذلك الشيء الذى نصفه بالجمال.

كان من المعتقد أن تلك القضايا والمناقشات قد سادت المناخ الفكرى فى وقت لاحق على ذلك الذى تعرضنا له، غير أن أمل القرن السادس عشر فى تحقيق القياس الكمى للمحاكاة والتطهير قد منحا البحث فى علم الجمال اللاحق جذوره وفروعه. فقد نادى الكثيرون من كتّاب ومفكرى القرنين السابع والثامن عشر بتطبيق

قواعد فنية تحظى بالمصداقية نفسها التى تتمتع بها القوانين الهندسية التى وضعها إقليدس، وذلك من أجل فهم غرض الإمتاع الذى يمنحه الفن، فقد اتسقت قواعد الإمتاع الجمالى مع الإمكانية العاطفية الإنسانية العامة. وفى عام ١٧٤١ لاحظ إيف مارى أندريه Yves-Marie André كيف أن "الجمال الجوهرى" يعتمد على "الهندسة الطبيعية" للسيمترية والنظام والاتساق والتناسب، حيث يتطلب الكل "وحدة"، ولكن تلك الوحدة تتسم "بالألمعية" و"التنوع". فهذه الوحدة تعمل بموجب "النسق الفكرى الذى يدور بأذهاننا"، وكذلك "المشاعرالتى تعتمل فى أفئدتنا" (المقصود بالفؤاد هنا "الروح/ الوجدان")[٣٩]. ولم يكن هذا كله بالشىء الغريب، فهو يعود بنا إلى جيبون Gibbon والمطلب العالمى للتنوير.

الهوامش

١- لهذه الأخيرة انظر Paul Oskar Kristeller, " The modern system of the arts," in Renaissance thought II: papers on humanism and the arts (New York: Harper & Row, 1965), pp. 163-227.

2 -Edward Gibbon, Essay on the study of literature [1761], in The miscellaneous works of Edward Gibbon, ed. John, Lord Sheffield (London: Blake, 1837), p. 633.

3 -René Descartes, Compendium musicae, in Œuvres, ed. C. Adam and P. Tannery, 2nd edn., 11 vols. (Paris: Vrin/CNRS, 1974-86), vol. X, pp. 89-92.

4 -Marcus Tullius Cicero, De oratore, ed. and trans. E. W. Sutton, completed H. Rackham, 2 vols. (1942; reprint Cambridge, MA: Harvard University Press; London: Heinemann, 1967-8), vol. II, p. 156 (III.I. 197: author's trans.).

5- Franchino Gaffurio, Theorica musice, intro. G. Vecchi (1492; facs. reprint Bologna: Forni, 1969), fols. [cviv]- dir (II.6).

6 - Franchino Gaffurio, Practica musice, intro. G. Vecchi (1496; facs. reprint Bologna: Forni, 1972), fol. aair (II. I).

7 -Practica, fol [eeviv] (VI.I). Ann E. Moyer, Musica scientia: musical scholarship in the Italian Renaissance (Ithaca: Cornell University Press, 1992), pp. 75-8.

8 -Theorica, fol. a[v]r (I.I).

9 -Lodvico Fogliano, Musica theorica, (1529; reprint New York: Broude, 1969), fol. XVr (Sect. II.2) Moyer, Musica scientia, p. 144, and Claude V. Palisca, Humanism in Italian Renaissance musical thought (New Haven: Yale University Press, 1985), pp. 20-1.

10- Gaffurio, Theorica, fol. c[v]v (II.4).

11- Hieronymus Cardanus, On music, in Writings on music, ed. and trans. C. A. Miller (n. p.: American Institute of Musicology, 1973), p.73 (ch.I).

(١٢) مقتبسة ومترجمة فى كتاب Moyer, Musica scientia, pp. 161-2.

13 -Leon Battista Alberti, On painting and sculpture: the Latin texts of "De pictura" and "De statua", ed. with trans., intro., and notes by C. Grayson (London:

Phaidon, 1972), pp. 72, 78, 80.The more exact translation is confirmed by Alberti's 1436 Italian text: Della pittura, ed. L. Mallè (Florence: Sansoni, 1950).

14 –Alberti, On painting, pp. 82 , 94.

15– Leon Battista Alberti, On the art of building in ten books, trans. J. Rykwert, N. Leach, and R. Tavernor (Cambridge, MA and London: MIT Press, 1988), p. 30 (IX. V).

16 – Albrecht Dürer, The painter's manual, trans. with comm. by W. L. Straus (New York: Abaris, 1977).

17 – Pietro Bembo, Prose della volgar lingua [1525], in Prose e rima, ed. C. Dionisotti (Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1966), p. 146.

18– Marsilio Ficino, Three books on life (De triplici vita), ed. and trans. C. V. Kaske and J. R. Clark (Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1989), pp. 358-9 (III. xxi).

19– Cardanus, On music, pp. 142 (ch. 36), 102 (ch. 18), 150 (ch. 39).

20 –Louis Le Caron, Les dialogues, ed. J. A. Buhlmann and D. Gilman (Geneva: Droz, 1986), pp. 255 ('Valton', Dialogue III), 278 ('Ronsard,' Dialogue IV); Pontus de Tyard, Solitaire second , ed. C. M. Yandell (Geneva: Droz, 1980), pp. 171-238. من ترجمة المؤلف

21 –Gioseffo Zarlino, Le istitutioni harmoniche (1558; reprint New York: Broude, 1965), pp. 4 (1.I), 8 (I.3)

22 –المرجع السابق p. 278, (III.71).

23– Descartes, Compendium, in Œuvres, ed. Adam and Tannery, vol. X, p.91 (Praenotanda 4 and 5).

٢٤– المرجع السابق (Praenotanda 1and 2); Zaralino, Istitutioni, p. 278.

٢٥– المرجع السابق (Praenotanda 6).

26 –Zarlino, Istitutioni, p. 279.

27– Salomon de Caus, Institution harmonique, divisee en deux parties (Frankfurt: J. Norton, 1615) fol. 2v.

28 –Compendium, Œuvres, ed. Adam and Tannery, vol. X, pp. 89, 93-4.

٢٩– المرجع السابق صص. ١١٢و ،١١٥.

30 –Jean Mairet, preface to Sylvanire, ed. R. Otto (Bamberg: Buchner, 1890), pp. 16-17.

31 –Sir John Denham, The poetical works, ed. T. H. Banks, 2nd edn (New Haven: Yale University Press, 1969), pp. 77, 54.

32 –Dominique Bouhours, Les entretiens d'Artiste et d'Eugène [1671], ed. F. Brunot (Paris: A. Colin, 1962), pp. 37, 34.

33 –René Rapin, Réflexions sur la poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes (Paris: François Muguet, 1674), pp. 173-4.

34 –Compendium, Œuvres, ed. Adam and Tannery, vol X, pp. 95, 111.

35– René Descartes, Œuvres, ed. Adam and Tannery, vol I, pp. 7-9.

36– المرجع السابق vol. I, pp. 76-80 (20 November 1629); pp. 86, 96 (18 December 1629); pp. 106-9 (January 1630); pp. 126-7 (4 March 1630); pp. 132-5 (18 March 1630).

٣٧–المرجع السابق vol. X, p. 361 (Regula I). للمزيد من المعلومات عن "الأجمل" انظر Œuvres, vol. I, p. 133.

٣٨– المرجع السابق vol. X, p. 447 (Regula XIV).

39-Yves-Marie André, Essai sur le beau, inŒuvres philosophiques , ed. V. Cousin (1843; reprint Geneva: Slatkine, 1969), pp. 5-6, 29.

(٥٤)

مبادئ النقد: الإمكانية، واللياقة، والذوق، وهذا الذى لا أعرفه

مايكل موريارتى

ينطوى مفهوم "مماثلة الواقع" vraisemblance، الذى يعد إلى حد ما الركيزة التى يستند إليها النقد الكلاسى الجديد فى فرنسا على محتوى تقنى، وهو المحتوى الذى يبين للشاعر كيفية الاستحواذ على تفاعل القراء/ المتلقين مع النص، من ناحية، وعلى محتوى آخر له نزعة أكثر أيديولوجية، بالإشارة إلى الأفكار الاجتماعية والأخلاقية وهى الأفكار التى يُنقد النص فى ضوئها. غير أن هذه المقالة سوف تتعرض للمحتوى المعنى بالأيديولوجية.

وتتضح جليًا تلك الرابطة بين مفهوم "مماثلة الواقع" بصفته معيارًا للصحة الفنية والنقد الأخلاقى فى مقولة جورج دى سكودرى Georges de Scudéry أنه "ليس من المحتمل أن تتزوج فتاة شريفة من قاتل أبيها"[١]، وهو فى تلك المقولة يستخدم إشارة مواتية إلى مسرحية السيد للكاتب المسرحى كورنيل، على الرغم من أن الشخصية التاريخية شيمين Chimène تتزوج بالفعل من السيد. ويستخدم دو سكودرى هنا اصطلاح "مماثلة الواقع"؛ لكى يعبر عن نطاق الحقائق العامة (التى تتميز عن حقائق تاريخية بعينها)، وهى التى يعرفها أرسطو على أنها موضوع الشعر[٢]. تتفق الأكاديمية الفرنسية وهذه المنطلقات، فهى تقر بأن مهمة الشاعر هى تنقية مادته من حثالة الاحتمالات التاريخية بما يتفق مع "الفكرة الموحدة للأمور"[٣]؛ فالشاعر مسئول عن

الأخذ فى الاعتبار السلوك الذى يلاءم شابة يافعة بشكل عام، لا أن يأخذ فى الاعتبار ما أقدمت عليه شيمين بالفعل، ونتيجة لأن سلوكها ينم عن "الالتزام الأخلاقى لشابة يافعة قُدمت فى البداية على أنها شابة شريفة" فهو يتناقض ومفهوم "مماثلة الواقع".(٤) (وقد يعد هذا الاتهام من باب عدم الاتساق فى التصرفات لا الانحلال الأخلاقى، غير أن الأمر يرجع إلى الكلمة الفرنسية التى استخدمتها الأكاديمية للتعبير عن عدم الاتساق(٥)). بمعنى آخر هؤلاء النقاد لا يعنيهم ما إذا كان كورنيل قد جعل سلوك شيمين سلوكًا يتمتع بالمصداقية؛ لأنه فى جوهره لا يُصدق.

يوضح إعلان الأكاديمية بعنوان Sentiments [...] sur la tragicomédie du Cid تلك الرابطة الوطيدة بين المفهوم الكلاسى الجديد "لمماثلة الواقع" ومفهوم "اللياقة"، وهو القائل بأن التصرف المحتمل والمتوقع من الشخصية هو التصرف نفسه الذى يتلاءم مع تلك الشخصية(٦). ويؤكد تلك الرابطة إيبوليت جول بيليه دو لا ميسناردييه Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière فى مؤلفه بعنوان فن الشعر Poëtique سنة ١٦٤٠، حيث يميز بين "الاحتمالية العادية" و"الاحتمالية نادرة الحدوث." فهو يقول بأن الاحتمالية العادية تستند إلى السمات الشخصية الطبيعية أو الطارئة التى تتضح من خلال تصرفات البشر المقترنة بالعادة، أما الاحتمالية نادرة الحدوث فتغطى ما يحد فى بعض الأحيان ضد التوقعات، مثل انهزام محارب ماهر أمام آخر أقل منه مهارة فى فنون القتال؛ لذا يعبر الناقد عن ميله إلى النوع الأول(٧)، وهو يربط بين "الاحتمالية العادية" ومفهوم أرسطو المقترن "بالملائمة" بالنسبة إلى رسم الشخصيات (فن الشعر الجزء الخامس عشر القسم الرابع) (١٤٥٤a أ). حيث يتعين أن يتم تمثيل الشخصيات باستخدام سمات تتوافق مع سنهم وأهوائهم والوضع الحالى لهم ومستواهم وقوميتهم وجنسهم. ويفرد لا ميسناردييه بالتفصيل قائمة بالسمات المتعلقة بالقومية أو الجنس، فعلى سبيل المثال، باستثناء الحالات التى

يحتمها سياق التمثيل بالمسرحية يحظر تصوير المرأة على أنها تتحلى بالشجاعة أو المعرفة، أو تصوير الخادم/ الخادمة متمتعًا/ متمتعة بالحنكة(٨).

وعلى هذا يتبادر التساؤل: كيف يتم تحديد ما هو محتمل و/ أو مناسب فى الوقت نفسه؟ لقد رأينا من قبل أن اصطلاح "المحتمل" عادة ما يستخدم لتعيين الحقائق العامة، غير أن نقاد القرن السابع عشر يستخدمونه للتعبير عما هو مقبول بشكل عام. لذا نجد معادلة رينيه رابين René Rapin مواتية فى هذا السياق، فهو يقول: "المحتمل هو كل ما يتسق مع الرأى العام."(٩) ولكن يصعب إدراك كيفية عقد المصالحة بين تلك الصيغة وبين وجهة نظر رابين السابقة(١٠). وهكذا يتقاطع رابين فى حديثه عن النموذج المثالى لتصوير الشخصيات بناء على طبيعتها مع سكنات قلب الإنسان التى تخضع للملاحظة الدقيقة، وذلك من خلال قوله بأنه بما أن قلب الإنسان شديد الغموض، يجب أن يحاول المرء التحدث عن "الشخصية بما يتفق مع الرأى العام"(١١). وهو الأمر الذى يعنى أن فكرة "مماثلة الواقع" بإمكانها ممارسة وظيفة عملية تعنى بالرقابة الأيديولوجية بالتأكيد على "الرأى العام"، أو حتى بتوكيد مجموعة من الأنماط التى تتساوى والرأى العام، مما يعزز على المستوى المجازى علاقات القوة التى نشهدها فى حياتنا اليومية(١٢). والدليل الشاهد على هذا هو اشتراط تمثيل المرأة، على سبيل المثال، على أنها متكبرة وهوائية(١٣) وخجولة. فنجد أيضًا جدولا للأعمال على المستوى الأدبى معنى بإدانة الفن الملحمى الإيطالى (أريوستو وتاسو Ariosto and Tasso) وذلك لتمثيله المعيب للذكور والإناث (وخصوصًا للنساء على أنهن منحلات أخلاقيًا أومن البطلات(١٤)، وبشكل عام نجد جدول الأعمال هذا يحاول فرض الرقابة على الاستمتاع الباروكى Baroque بكل ما هو غير متوقع، وهى المتعة التى تأتى صورة البطلة الأنثى للتعبير التام عنها(١٥). غير أن المرء يتعين عليه ألا يتجاهل آثار هذا التمثيل خارج نطاق الأدب، ففى الواقع يقع هذا الاهتمام النظرى بمفهومى "مماثلة الواقع" و"المواءمة" جزئيًا داخل دائرة الأسلوب الذى قد يمكن الأدب والحياة من التداخل معهما.

وفى الوقت نفسه قد تعنى لفظة "المواءمة" الإشارة إلى "التهذيب" أو "السلوك المناسب" حسبما اتفق وحساسية المتلقى للجماليات، فإن كورنيل يستخدم المصطلح عندما يلحظ أن متلقى أعماله سوف يجدون فى تمثيل العاطفة أمرًا مكروهًا(١٦). علاوة على هذا نرى ذلك التمييز المفيد بين النوع السابق ذكره "للمواءمة" الخارجية، والنوع الآخر المعروف "بالمواءمة الداخلية" (أى الاتساق بين تصرفات الشخصية و"طبيعة الشخصية)(١٧). غير أنه نتيجة للنظر إلى المواءمة الداخلية على كونها أمرًا يحدده الرأى العام، ينهار ذلك التمييز حتى عادة ما تصعب التفرقة بين ما هو ملائم من حيث اتساقه وطبيعة الشخصية، من ناحية، وما هو ملائم من حيث تناسبه وأخلاقيات المتلقى، من ناحية أخرى.

فى بعض الأحيان يكتسب اصطلاح "المواءمة" معنى ثالثًا يبدو أنه يشير إلى التماسك الكلى لتمثيل الواقع، فنجد نيكولاس بيرو دابلانكور Nicolas Perrot d'Ablancourt يقول بأن "ذلك المزج بين الجد والهزل يكاد يشرف على القبح بما يتعدى على مساحة المواءمة"(١٨). وبالمثل نجد المعنى نفسه يتكرر لدى جان لوى دى بالزاك Jean-Louis Guez de Balzac فى نقده لعمل دانيال هانيسياس Daniel Heinsius باسم Herodes infanticida هيرودس وقتله للأطفال (إشارة إلى مذبحة الأطفال فى بيت لحم على يد أتباع الملك الطاغية هيرودس) حيث يدين دمج العناصر الوثنية (الوحش الأفعوانى ثلاثى الرءوس) فى قصة مستوحاة من التاريخ المقدس(١٩).

وهكذا نجد النقد المعنى "بالمواءمة" يتوجه فى بعض الأحيان توجهًا بحتًا للحكم بمعايير أخلاقية أو اجتماعية لا علاقة لها بالعمل الأدبى، وفى أحيان أخرى يمتزج بالحكم على العناصر الأدبية. فيعلق جين بابتيست هنرى دى فالينكور Jean-Baptiste-Henri de Valincour مستخدمًا المنطق نفسه بقوله إن استمتاع القارئ

بمسرحية La Princesse de ClèveS أميرة كليف تنغصه فكرة تصرف البطل، دوق نيمور duc de Nemours بأسلوب لا يتفق "وسلوك نبيل عظيم مثله فحسب، بل وأسلوب أى رجل مهذب على الإطلاق"[٢٠]، إن ما يعنينا فى هذا التعليق هو أن التعدى المذكور على الافتراضات الأخلاقية بشأن النبلاء وسلوكياتهم ينتهك السمة الأساسية التى يشترطها فالينكور ضمنًا فى الرواية التاريخية القصيرة، ألا وهى ضرورة تعلق القارئ بالشخصيات الأساسية بالعمل الروائى[٢١].

لا يُنظر إلى مفهوم "المواءمة" على أنه خاضع للرأى العام طوال الوقت، بل يرفض بعض الكتّاب وضع الرأى العام من ضمن معايير الحكم النقدى، ويستبدلون به "الذوق السليم" الذى تتمتع به الأقلية. فنجد هذا الاصطلاح يظهر على الساحة فى الثلاثينيات من القرن السابع عشر، وهو المصطلح الذى ساعد دى بالزاك فى نشره[٢٢]. ولكنه يحصل على الانتباه الكامل بعد سنة ١٦٦٠ تقريبًا.

عادة ما يتميز الذوق عن عمليات المنطق والعقل، على الرغم من أن ما يتوصل إليه الذوق يتماشى فى معظم الأحيان مع ما يمليه العقل[٢٣]؛ لذا يفرق أنطوان غامبو Antoine Gombaud فارس ميريه بين نوعين من الصحة أو صحة الحكم: الأول يتناول مسائل الذوق والشعور، بينما يتعرض الثانى إلى العلاقات المنطقية[٢٤]. ويعتبر النطاق الذى تسود به تلك السمات هو مجالات "المواءمة"، غير أنها تنظم فى الوقت نفسه كل أنواع المتعة[٢٥]. ولكن إن كان الأمر كذلك فلا بد من أن تسرى تلك السمات على الأدب أيضًا بصفته جانبًا من جوانب الحياة الاجتماعية، لا لكونه مجالا مستقلا بذاته له تقاليده المتفردة؛ لذا يعتبر الذوق بالنسبة إلى الفارس ميريه سمة تتصل بالشخصية المثالية التى يصفها باسم "الرجل الشريف"، وهو الشخص الذى يعرفه بأنه مثال نبيل البلاط الكامل داخل البلاط الأمثل[٢٦]. وبالتأكيد على دور التدريب والانضباط فى تشكيل الذوق، يعقد فارس ميريه الصلة الوثيقة بين

الذوق من ناحية، واحتياجات المجتمع المهذب وقيمه من ناحية أخرى(٢٧). علاوة على رأيه القائل بأن الشرف من الأخلاقيات العامة بين كل البشر فهى تجب أية معارف تتصل بأية مجالات. وعلى هذا تصطدم تلك الرؤية إلى الأدب التى تنعكس من خلال خطاب "الذوق" ذاك اصطدامًا مباشرًا بالرؤية الأخرى التى وضعها أصحاب الأقلام وواضعو القواعد التى نلقاها فى مواضع أخرى: "أولئك الذين يرتبطون ارتباطًا وثيقًا بالقواعد ليس لديهم ما يكفى من الذوق"(٢٨)، وفى موضع آخر يقول فارس ميريه "ينبغى أن نتبع القواعد والمناهج فقط إذا ما أقرتها مبادئ الذوق السليم"(٢٩). ومن هنا نرى ذلك الميل المؤكد ليس فقط من جانب فارس ميريه، بل من جانب كتَّاب من أمثال تشارلز دى سانت إفريموند Charles de Saint-Evremond، ممن يربطون فهمهم للذوق بذلك النموذج المثالى "للرجل الشريف"، من أجل حصر الباحثين فى زمرة المتحذلقين، ثم التأكيد بدلا من ذلك على النقد المتفرد لقضايا اللغة والأدب من منطلق يتسق وفكرة "الشرف". فعلى الرغم من أن فارس ميريه معجب بهوميروس(٣٠)، فهو يدين فيرجيل لجهله بمبدأ "المواءمة" الذى يحكم "التجارة فى كل أرجاء العالم". فالرجل المتمتع بالذوق ينقد النص المكتوب بما يتفق مع رد فعله تجاه ذلك النص، فهو لن يعبر عن إعجابه بفيرجيل لمجرد "تعبير [الباحث] عميق المعرفة [يوليوس قيصر] سكاليجرعن هذا الإعجاب"، لأن المرء فى النهاية لابد له من نقد الناقد أيضًا بتحكيم شعوره الشخصى(٣١)؛ لذا يكرر فارس ميريه ندرة مبدأ الذوق السليم وتميزه، ومبدأ "الشرف" (٣٢).

لذا نرى سانت إيفريموند فى أعماله يضع ما هو أساسه ذات بنية الشعور مقابل الاهتمام الأكبر بالأدب والتاريخ؛ حيث يظهر خطابه إلى كورنيل بشأن مسرحية كورنيل بعنوان Sophonisbe فهمًا عميقًا لمنظور المؤلف المسرحى السياسى والتاريخى، علاوة على حسه باختلاف القدامى عنه "الذوق السليم للقدامى"(٣٣)، وهو الأمر الذى يدفعه إلى الترويج إلى ضرورة التوصل إلى تذوق جمالى جديد يسمح

بتلك التغييرات التى اعترت المعتقدات والتقاليد منذ زمن القدامى (وهو المطلب الذى ينفى ضمنًا ادعاء الناقد الذى تحكمه القواعد وتفوقه المستقى من اتباع معايير لا تخضع لتغير الزمن استلهمها من القدامى).[٣٤]

وترتبط تلك الرؤية القائلة بأن النقد الذى يوجهه الذوق يستعصى على الإيضاح بمفهوم "هذا الذى لا أعرفه". فيرجع استخدام هذا الاصطلاح فى فرنسا إلى تأثير لونجينوس على فن الخطابة فى المجالات الإنسانية منذ سنة ١٥٥٠، فيرد استخدامه فى عمل بعنوان Apologie de monsieur de Balzac (١٦٢٧) بالإشارة إلى أصله الإيطالى[٣٥]. غير أن هذا الاصطلاح (شأنه شأن اصطلاح "الذوق") لابد من رؤيته على أنه موضع أشكال الخطاب المتنافسة، فيقول فارس ميريه إنه على سبيل المثال يهدف إلى التعبير عن نقد التناقض الاجتماعى (أى ادعاء الباحث تبنى سمة الشرف)[٣٦]. أما Nicolas Boileau نيكولاس بوايلو فيستخدمه للإشارة إلى سمة محددة بالعمل الأدبى تشبع "الذوق العام للإنسانية جمعاء"، وهى السمة التى يفسرها على أنها تعبير عن فكرة كان ينبغى أن تكون قد خطرت على أذهان الجميع بشكل يجذب انتباههم[٣٧]. (والذوق فى هذه الحالة هو الذوق العام، وليس الذوق الذى يعد حكرًا لفئة محدودة من البشر). كما يبدو أن النقاش المفصل الوارد فى عمل Entretiens d'Ariste et d'Eugène دومينيك بوؤر بعنوان Dominique Bouhours (١٦٧١)، من الناحية الأخرى الذى يؤكد الحضور الطاغى لفكرة "هذا الذى لا أعرفه" سواء فى الطبيعة أم الأدب أم حتى البركة الإلهية، يستهدف الحفاظ على هذا الغموض بصفته وسيلة لاستدامة الهدف المثالى للحوار المتناغم.

وينتمى بوؤر زمنيًا وروحانيًا إلى المرحلة الثالثة من كلاسية رينيه براى René Bray التى جاءت عقب ١٦٦٠، وهى الكلاسية التى تعنى بتأسيس الذوق السليم لا بصياغة القواعد[٣٨]. فيربط فى عمله بعنوان La manière de bien penser dans les

d'esprit ouvrages (١٦٨٧) الذوق السليم بالنقد الكلاسى المبنى على النماذج الرومانية واليونانية مقابل مثيلاتها الإسبانية والإيطالية، وهى الجماليات المستندة إلى ما هو طبيعى، مع ترك مساحة لمفهوم السمو مقابل المجاز المتحذلق من عصر الباروكيه. وهو فى هذا يجارى عمل Réflexions sur la poétique de ce temps الذى ألَّفه زميله Jesuit René Rapin جيزوى رينيه رابين (١٦٧٥)، غير أن رابين علاوة على هذا يعمل فيما يبدو على وضع جدول أعمال مختلف، وهو الذى يدين بشكل ضمنى الجماليات البحتة التى اشتهر بها منتصف القرن السابع عشر والموجهة إلى المجتمع الراقى وتتجسد فى أعمال Vincent Voiture فينسنت فواتير وJean-François Sarasin جان فرانسوا ساراسين، الأمر الذى يؤدى فى النهاية إلى التضحية بعظمة الفكر والأسلوب[٣٩]. وفى النهاية لا يستحق أى شعر الخروج إلى حيز التعبير كتابة سوى ذاك الشعر الذى يشبه أشعار هوميروس وفيرجيل، أى الشعر الذى يدخل القلب مباشرة[٤٠]. ومن هنا يتضح أن بنية الشعور ترتبط ارتباطًا وثيقًا بأفكار بوايلو، وهى المتمثلة فى الإصرار نفسه على أن أعلى أنواع اللفظ (ما يسميه بوايلو "السامى") يتمثل على هيئة قوة "تكتسح وتخطف وتنقل" القارئ[٤١]، والإصرار نفسه على أن تلك القوة هى التى تتحقق فى أمثل صورها من خلال كتابات القدامى. الذوق قد عرفه الآن بوايلو على أنه تلك الصفة التى مكنت أجيالا من البشر من تقدير تلك القوة، لذا فإن الإخفاق فى الشعور بها أدل مثال على فقدان الذوق[٤٢]. بمعنى آخر، يكمن معيار الذوق السليم لا مع الفاعل (ذلك الشخص الذى يحمل الذوق محل النقاش) بل مع العمل الخاضع للتذوق، وهو العمل الفنى الذى يعد مقياس مدى قدرة الفرد على التمييز.

غير أن الضغط الذى يشكل ذلك المنظور للذوق، وهو الذى بدا واضحًا وجليًا فى عمل بوايلو Boileau بعنوان Réflexions sur Longin (الذى نُشر للمرة الأولى سنة ١٦٩٤) لا يأتى الآن من الصراع على الهيمنة الجارى على ساحة الأدب بين كتَّاب الأدب المحترفين و"الرجال الشرفاء"، بقدر ما هو ناشئ عن النزاع بين كتَّاب الأدب

وبعضهم بعضًا – أى بين أنصار القدامى من ناحية، وأنصار المحدثين من الناحية الأخرى. فمع حلول سنة ١٦٨٤ تسبب الشعور بوقوع القدامى تحت الضغط بسبب الميل نحو المحدثين فى قول آن لو فيفر Anne Le Fèvre، التى يُشار إليها باسم مدام داسييه فيما بعد، بأن الانغماس النرجسى للمرء فيما يتراءى له من وجهات نظر، وهو ما تعرفه هى على كونه جوهرالذوق الردئ، يعد السمة التى يتميز بها العصر الذى تعاصره مما أعماه عن كل ما هو متميز ولا ينجلى من خلال المعايير التى يضعها. فأدى هذا الفكر بها إلى صياغة واحدة من أفضل التحليلات فى هذا العصر لمفهوم الذوق من حيث علاقة التناغم أو التنافر بين العقل والمادة والمنطق الموضوعى، وتعد وظيفة ذلك المفهوم الحد من سطوة رد الفعل العفوى وكونه الدليل الإرشادى الذى يستند إليه لقياس قيمة العمل.(٤٣)

يمكن النظر إلى الموقف المؤيد للمحدثين على أنه يعكف على تكييف التصنيفات المعنية بالعلاقة بين الجوانب الاجتماعية والأحكام القيمية التى نجدها فى أعمال ميريه أو سانت إيفرموند (الذين يقسمون الناس إلى فئات: أصحاب الذوق/ المتحذلقون/ الغوغاء (العامة) بحيث يتباعد عن مادته الأصلية، ألا وهى التواصل والاتصال داخل المجتمع المتأدب، ليقترب من التطور العلمى والفنى. ففى عمل شارل بيرو Charles Perrault بعنوان Parallèle des anciens et des modernes (الذى نُشر للمرة الأولى فى الفترة ما بين ١٦٨٨-١٦٩٢) نرى شكلا ثقافيًا جديدًا مطروحًا يضع أنصار فكر القدامى المتعصبين مقابل أصحاب الخبرة والموهبة الحقة (الذين بطبيعة الحال على دراية بهذا التطور أو يعززونه)، وهو الشكل الذى يقول بأن "الذوق" يمكّن فئة ثالثة من الظهور ألا وهى فئة الهواة لكى تحكم بين الفئتين.(٤٤)

وفيما بين فريق "القدامى" سار ذلك التوكيد على فعالية وصحة النماذج الكلاسية الدائمة جنبًا إلى جنب مع شىء من الشك فى الميول الاجتماعية والأخلاقية

المعاصرة. ففى عمل جين دى لا بروييه Jean de La Bruyère بعنوان Les caractères، تمامًا مثلما حدث فى حالة الجدل القائم بين بوايلو وبيرو، نجد بعض المواقف النقدية المختصة بالأدب تحديدًا تمتزج، بل فى بعض الأحيان تساعد على تشكيل، شبكة متكاملة من المواقف الأيديولوجية المتقطبة بشأن موضوعات شتى مثل: الرفاهية ووضع المرأة واتجاهات المجتمع الفرنسى، مقارنة بالماضى البدائى الذى يُرى على أنه مثالى.(٤٥) وفى خلفية ذلك الجدل الأدبى فى القرن السابع عشر يمكننا أن نسمع ما سيأتى من نزاعات فى المستقبل بين فولتير وروسو. ومع حلول منتصف القرن الثامن عشر نرى ذلك قد صيغ بوضوح باصطلاحات أخلاقية واجتماعية واقتصادية، على الرغم من أن تحدى روسو للقيم السائدة فى المجتمع الفرنسى بدأ بخطاب حول العلوم والفنون. ولكن يمكننا القول بأن أشكال الخطاب الأدبى والجدل الذى شهده القرن السابع عشر ساعد على استدعاء مساحة من الرأى العام، وهى المساحة التى لو لم تكن لما كان للنزاعات التى نشبت لاحقًا أن ترى الوجود.

الهوامش

1 –Georges de Scudéry, Observations sur 'Le Cid', La querelle du Cid: pièces et pamphlets, ed. Armand Gasté, (Paris: H. Welter, 1898), p. 76.

2– Aristotle, Poetics, IX.1-5 (1451a-1451b), فى كتاب بعنوان Aristotle, "The Poetics," Longinus, "On the Sublime," Demetrius, "On style", ed. W. H. Fyfe and W. R. Roberts, LCL (Cambridge, MA: Harvard University Press; London: Heinemann, 1927).

3 –Gasté (ed.), La querelle du Cid, p. 366.

٤– المرجع السابق ص. ٣٦٥.

٥– المرجع السابق–pp. 372, 390

6 –Gérard Genette, 'Vraisemblance et motivation', in Figures II (Paris: Seuil, 1969), pp. 71-99 مع إعارة الانتباه على وجه الخصوص إلى ص. ٧١–٤

7 –Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, La poëtique (1640; reprint Geneva: Slatkine, 1972), pp. 35-40. قارن مع Aristotle, Poetics XXV.29 (1461b).

8 –La Mesnardière, La poëtique, pp. 119-38. قارن مع Jean Chapelain, Opuscules critiques, ed. A.C. Hunter (Paris: Droz, 1936), p. 130; Pierre Corneille, 'Discours du poème dramatique,' in Œuvres complètes, ed. G. Couton, 3 vols.

(Paris: Gallimard, 1980-7), vol. III, p.131;.René Rapin, Réflexions sur la poétique de ce temps, ed. E. T. Dubois (Geneva: Droz, 1970), p. 44.

9 –Rapin, Réflexions, ed. E. T. Dubois, p. 39; François Hédelin, abbé d'Aubignac, La pratique du théâtre, ed. P. Martino (Algiers: Carbonel; Paris: Edouard Champion, 1927), p. 76.

10– Rapin, Réflexions, ed. E. T. Dubois, p.41. أنظر Aron Kibédi Varga, 'La vraisemblance: problèmes de terminologie, problèmes de poètique,' in Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle (Paris: Editions du CNRS, 1977) pp. 325-32, للمزيد من المعلومات حول هذا التمايز.

11– Rapin, Réflexions, ed. E. T. Dubois, pp. 43-4.

12-انظر Aron Kibédi Varga (ed.), Les poétiques du classicisme (Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990), قارن مع Genette, 'Vraisemblance et motivation', p. 73.

13- Rapin, Réflexions, ed. E. T. Dubois, p. 42.

١٤- المرجع السابق، ص. ٤٣.

-15 انظر Ian Maclean, Women triumphant: feminism in French literature, 1610-52 (Oxford: Clarendon Press, 1977), pp. 64-87.

16-Corneille, Rodogune, 'Appian Alexandrin', in Œuvres complétes, vol. II, p. 196; وقارنها مع ص. ٢٠٢

17- René Bray, La formation de la doctrine classique en France, new edn (Paris: Nizet, 1961), p. 216.

18- Nicolas Perrot d'Ablancourt, Lettres et préfaces critiques, ed. R. Zuber (Paris: Didier, 1972), p. 215.

19- Jean-Louis Guez de Balzac, Œuvres, 2 vols. (Paris: Thomas Jolly and Louis Billaine, 1665), vol. II, pp. 534-8.

20- Jean-Baptiste-Henri du Trousset de Valincour, Lettres à Madame la Marquise*** sur le sujet de 'La Princesse de Clèves', ed. A. Cazes (Paris: Bossard, 1925), p. 203.

٢١- المرجع السابق ص. ٢٢٥-٦.

22- Guez de Balzac, Œuvres, vol. II, p. 369.

23- Antoine Gombaud, chevalier de Méré, Œuvres complètes, ed. C. H. Boudhors, 3 vols. (Paris: Fernand Roches, 1930), vol. II, p. 129; Dominique Bouhours, La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, new edn (1715; reprint Brighton: University of Sussex Library, 1971), pp. 516-17.

24- Méré, Œuvres complètes, vol. I, pp. 96-7.

25- Méré, Lettres, 2 vols. (Paris: Denis Thierry and Claude Barbin, 1682), vol. I, p. 218.

26- Méré, Œuvres complètes, vol. III, p. 78.

٢٧- المرجع السابق vol. I, p. 44; vol. III, pp. 98-9

28- Méré, Lettres, vol. I, p.138.

٢٩- المرجع السابق، vol. I, p.127

٣٠- المرجع السابق، vol. I, p.94

٣١- المرجع السابق، vol. I, pp. 133-6

٣٢- المرجع السابق، Œuvres complètes, vol. II, p. 91; vol. II, p. 522;

33- The correspondence is in Corneille Œuvres complètes, vol. III, pp. 725-7.

34- Charles Marguetel de Saint-Denis, seigneur de Saint-Evremond, Œuvres en prose, ed. R. Ternois, 4 vols. (Paris: Didier, 1962-9), vol. III, p. 348.

35- Balzac, Œuvres, vol. II, p. 133 (يبدأ الترقيم مرة أخرى بعد صفحة ٧١٧، والإحالة هنا إلى المجموعة الثانية من الأرقام)

36- Méré, Œuvres complètes, vol. I, p. 30.

37- Nicolas Boileau-Despréaux, Préface, in Œuvres complètes, ed. C. Adam and F. Escal (Paris: Gallimard, 1966), p.1.

38- Bray, La formation, p. 364.

39- Rapin, Réflexions, ed. E. T. Dubois, p. 54-5.

40- Boileau, Œuvres complètes, p. 338.

٤١- المرجع السابق ص. ٦٨-٧٠

٤٢- المرجع السابق ص. ٢٢٤-٥

43- Anne Le Fèvre, Le Plutus et les nuées d'Aristophane: comédies grecques traduites en françois (Paris: Denis Thierry and Claude Barbin, 1684), Préface.

44- Charles Perrault, Paralelle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, 2nd edn, 4 vols. (Paris: Veuve Coignard and Jean-Baptiste Coignard, 1692-6), vol. II, Préface, p. vi.

45- On La Bruyère's attitude to the Ancients, انظر Les caractères ou les mœurs de ce siècle, in Œuvres complètes, ed. J. Benda (Paris: Gallimard, 1951), 'Des ouvrages de l'esprit', 15 (p.68); 'De la société et de la conversation', 75 (pp. 172-3).

(٥٥)

لونجينوس والسامى[١]

جون لوجان

نشر بوالو مؤلفه بعنوان Euvres diverses سنة ١٦٧٤ عندما كان فى الثامنة والثلاثين من عمره. يتكون هذا المجلد من نسخ منقحة لأشعار منشورة بالفعل، فضلا عن أعمال نُشرت للمرة الأولى فيه. وتعد ترجمة لونجينوس التى تعتبر من أهم الأعمال المنشورة حديثًا العمل الأوحد المسمى فى عنوان المجلد المنشور، حيث كان بالكامل كالتالى: Œuvres diverses du Sieur Davec le traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin. ويعلل النص التصديرى بعنوان "إلى القارئ" أسباب إيراد بوالو لتلك الترجمة فى مجلده، فقال: "لقد عمدت إلى هذه الترجمة فى الأساس بغرض تعليم نفسى، لا بهدف تقديمها إلى الجمهور. إلا أننى أيقنت أن الناس لن يشعروا بالضيق إذا ما وجدوها ها هنا عقب [النص بعنوان فن الشعر] Art poétique الذى يمت ببعض الصلة إلى ذلك المؤلف، حتى إننى أدرجت به بعض القواعد السلوكية المقتطفة منه".[٢] ويجد التواضع الذى ينم عنه ذلك الاقتباس صدى فى "تقدمة" الترجمة نفسها (ص ٣٣٠-٤٠ من النص الأصلى). ففى تلك التقدمة، وعقب عرض صورة سردية مختصرة عن المؤلف المزعوم Cassius Longinus كاسيوس لونجينو، يقول بوالو إن المؤلِّف يعبر بوضوح عن سمات مؤلفه: "فإن ما يعتمل بأحاسيسه يعبر لاعن عقل متمتع بالسمو فحسب، بل عن روح تعلو وتحلق فوق كل ما هو مألوف"؛ لذا فهو لا يعانى من أى ندم كان

على الوقت – "بعض أمسياتى" – التى قضاها فى ترجمة مثل هذا العمل المتميز، وخصوصًا بما إنه فى موضع يسمح له بالقول بثقة إن هذا العمل "لم يتمكن من فهمه وإدراكه سوى عدد قليل جدًا من الباحثين" (ص. ٣٣٦ من النص الأصلى).

لذا ليس من الغريب أن يكون عدد الأعمال التى وصلت إلينا قليل. فنحن لم نر أكثر من مجرد نصف نص المخطوطة الإغريقى (على أفضل التقديرات)، إذ تثبط الثغرات النصية وحدها من عزيمة أى محقق أو مترجم كان من شأنه أن يقدم على تناولها. فإن ما تبقى منها، بعد نشره، لابد وإنه بدا لبعض قراء عصر النهضة (الذين يجلون أعمال أرسطو وهوارس وكوينتيليان لكونهم ممثلين للنقد الأدبى المسئول) على أنه شديد الغرابة ومغاير لكل ما هو أصيل بالنسبة للنقد الإغريقى، على أفضل تقدير، أو لآخرين على أنه شكل غير تقليدى ومستغلق على الفهم، على أسوأ تقدير. فبالضرورة أدى تجاهل النص الأصلى التام للتمييز المعتاد إلى شعور بعض قراء عصر النهضة بعدم الارتياح. الأمر الذى يفسر إذن تذبذب الرواية التى يقصها بوالو فى البداية بشكل مختصر بين لحظات حماس متفرقة تتبعها حالات من الصمت الطويل، علاوة على ذلك اللبس الذى اكتنف مرجعية النص (بدءًا من مؤلف العمل نفسه)، وعدم اكتراث القراء من المثقفين، ولكن غير الباحثين فى الموضوع، وأخيرًا تلك الآراء المتضاربة التى ساقها الباحثون أنفسهم بشأن المؤلَف هذا.

وتروى القرائن الببليوغرافية التى كشف عنها برنارد واينبرج Bernard Weinberg وجولز برودى Jules Brody القصة بأكملها.[٣] ويظل السواد الأعظم من النتائج التى تشير إليها هذه الأدلة مشروطًا ومؤقتًا فيما عدا واحدة بدت قاطعة، وهى التى تتمثل فى بقاء لونجينوس مجهولا بالمعنى الفعلى للجميع حتى نشر بوالو ترجمته هذه، فلم يكن يعرف لونجينوس قبل ذلك الحين سوى بضع باحثين وكتّاب معظمهم من المهتمين بتلك القطعة فى الأساس لكونها كنزًا فى فقه اللغة، علاوة على احتواء نص لونجينوس على القصيدة التى كتبتها صافو Sappho دون غيره من النصوص.

فحتى ميشيل دو مونتانى Michel de Montaigne الكاتب الأوحد قبل بوالو الذى يبدو أنه فهم تمامًا المبادئ التى يستند إليها هذا النص، لا يذكر تلك القطعة ولا يسمى المؤلف الذى تُنسب إليه فى العادة.

ويستدرج بوالو قائلا: "كان ميورى Muret أول من تصدى لترجمة أعمال [لونجينوس] إلى اللاتينية بناء على طلب مانوتزيو Manuzio، غيرأنه لم يكمل هذا العمل حتى نهايته" (ص. ٣٣٦ من النص الأصلى). وقد ذكر مارك أنطوان ميورى تلك الترجمة فى طبعته لكاتالس Catullus التى نشرها للمرة الأولى مانوتزيو سنة ١٥٥٤[٤]. فيكتب ميورى معلقًا على ترجمة كاتالس لقصيدة صافو رقم ٥١ التى تبدأ بالبيت الذى يقول "Ille mi par esse"

والآن فى هذه اللحظة التحولية إنه لمن دواعى سرورى أن أحظى بعرفان خاص بالجميل من كل هؤلاء الذين ملكت عليهم الحماسة لكل ما هو عريق شغاف قلوبهم وأسر ألبابهم ذلك السحر الذى يسرى من الشعر العاطفى المبهر. فبينما كنت أشرع.... فى ترجمة إلى اللاتينية لنص الذى ألفه دايونيسيوس لونجينوس Dionysius Longinus بعنوان السمو On the Sublime وهو العمل الإغريقى الذى لم يتسن لأحد من قبل نشره، حتى إنه نُشر فى الوقت نفسه بمصاحبة ترجمتى اللاتينية له، اكتشفت ما يفوق العديد من المزايا التى تستدعى تلقف هذا الكتاب من جانب المثقفين بهذه الحرارة، فقد حوى بين جنبيه قصيدة من أسحر ما كتبت الشاعرة صافو، تلك القصيدة التى اضطلع كاتالس بترجمة جزء منها فى الأسطر المقتطفة عاليه. وقد شرعت فى ترجمة هذا النص بناء على طلب ذلك الرجل الذى هو نفسه من كان حثنى حثًّا على كتابة هذا التعليق (والإشارة هنا إلى باولوس مانتيوس Paulus Manutius وهو صاحب المعارف العالية والمناقب الفذة)[٥].

تسترعينا عدة نقاط فى هذا الجزء من تعليق ميورى. أولها وأهمها كون النص بالفعل قد خضع للتحرير والتنقيح من جانب فرانشيسكو روبرتللو Francesco Robortello، وهو الشخص الذى قاده شغفه بالنقد الأدبى – وإن كان بطريق يتسم بالتناقض – إلى لونجينوس سنة ١٥٥٤، مثلما قاده من قبل إلى أرسطو، وهو الرجل الذى نُشرت طبعة ترجمته فى بازل قبل أسابيع قليلة من صدور نسخة ترجمة ميورى لكاتالس فى البندقية. وثانيًا لم يُعثر قط على ترجمة ميورى هذه. وأخيرًا قد يكون عثوره على ترجمة قصيدة صافو المضمنة فى متن عن السمو قد سبقه إليه بوقت طويل هنرى إيتيان Henri Estienne[٦]، فقد تحقق هذا السبق بالفعل – كما يتبين لنا بعد قليل – من جانب فرانسيسكوس بورتاس Franciscus Portus. ولكن دون شك يعد ميورى ذلك الشاعر والناقد الأدبى الموهوب[٧] أول من استلهم أعمال لونجينوس لإحداث المقارنة التى تتخطى تمامًا متطلبات فقه اللغة. حيث يتساءل "من ذا الذى على الأقل بين من لهم بعض الميل للأدب واللغة لن يستشعر أقصى قدر من المتعة من المقارنة الحثيثة بين أبيات نظمتها امرأة تمايزت بباع طويل عن شعراء كافة على مدار التاريخ الإنسانى الذين ألفوا أعمال فى ذلك الجنس الأدبى، من ناحية، وبين أكثر شعراء اللغة اللاتينية شهوانية؟"[٨]

يختتم ميورى تعليقه بنقاش حول الحالة المتردية التى وجد القصيدة عليها (حيث يرجح أنها كانت مطمورة فى مخطوطة مانوتزيو التى استند إليها فى إصدار طبعته) قبل أن يعهد بها إلى أحد فقهاء اللغة المتخصصين لتنقيحها. وفى محاولته إرجاع الفضل إلى أهله، أضفى ميورى المزيد من الالتباس على مسألة أول من اكتشف قصيدة صافو تلك (وبالتبعية أومن عثر على المتن الذى حُفظت القصيدة بين ثناياه).

"ومهما يكن من أمر فقد تم تنقيح هذه القصيدة وتقسيمها بطريقة صحيحة قبل أن تصل إلى؛ حيث كانت محرفة فى مواضع عدة، فضلا على أن الأسطر نفسها كانت متداخلة ومختلطة دونما انتظام أو ترتيب، وقد اضطلع بهذه المهمة رجل ملك نواصى اللاتينية والإغريقية، هو فرانسيسكو بورتاس وهو نفسه الذى أجرى عددًا كبيرًا جدًّا من التنقيحات على العديد من أعمال كبار الكتَّاب الإغريق والرومان، وخصوصًا أسخيلوس Aeschylus. وقد كانت تلك النصوص حتى تلك اللحظة متداولة فى حالة من التحريف فى كل الطبعات المنشورة لها. لذا شعرت بالشغف الشديد بعدم حرمانه من المديح الذى يستحقه ذلك الرجل. أما الآن فأظن أنه ليس ثمة أحد لا يتحرق شوقًا لسماع عاشرة الربات التسع [حاميات الغناء والشعر والفنون والعلوم]"(٩)

ثم يعقب ذلك إيراد القصيدة حتى لا يتسنى للقراء الإصغاء إلى صافو فحسب، بل عقد المقارنة التى تم الإلماع إليها آنفًا فى التعليق. وهو الأمر الذى لايتطلب منهم أكثر من الرجوع صفحة واحدة إلى الوراء إن لم يكونوا ممن يحفظون نص كاتالس عن ظهر قلب.

ووفقًا لمارى موريسون Mary Morrison "إنه لشعور حقيق بأهمية الحدث وعمق العاطفة الذى يكتنف ميورى فيحرر تلك الرائعة الأدبية السجينة من أغلالها، بل ويطلقها لتصدر أصداء فى هواء عصر النهضة حتى تبدأ طورًا ثانيًا من الوجود"(١٠) وهذا الأمر لا جدل عليه، غير أن وصف دور ميورى بالمحرر، أمر يستدعى إمعان النظر، فربما من بين "الجوانب العدة ذات المزايا" التى تميزها فى عمل لونجينوس مبدأ القلب أو التشويق والإثارة، الذى أشرنا إليه فى الفصل ٢٢، كما يتمثلان فى أعمال ديموستينز Demosthenes وثوسايديدس Thucydides. فعندما يعمد ميورى إلى إخبار قارئه بأمر اكتشافه للقصيدة ثم بعد ذلك للمشكلات النصية التى واجهته وصاحبت اكتشافه للنص ثم اتباعه لذلك بالذكر، أو بالأحرى بالإشارة

عرضًا إلى محقق النص، فإن ميورى يختلق بذلك سلسلة من الأحداث المسرحية المغرقة فى الإقناع، حتى أنه تمكن من إقناع قارئيه بأن تفاصيل الطريقة التى تمكن بها من الحصول على متن النص وكذلك تلك المتصلة بمدى سلطته فى تداوله وتقديمه إلى القراء تصبح كلها تقريبًا غير ذات بال، إذا ما قورنت بالحدث الأكبر المتمثل فى تحرير تلك القصيدة من أسرها الطويل. إن الأمر بحاجة إلى قارئ مستبصر لتساءل عن السياق الذى فى ثناياه وجد ميورى تلك القصيدة، وكذلك عن الهدف الذى حدا به ليس فقط إلى إيراد القصيدة والاستشهاد بها على النحو والمكان المذكورين بل وإحاطتها بتعليق وافٍ وخاص. كما أن القارئ الأكثر استبصارًا فحرى به أن يتساءل عن السبب الذى دفع ميورى إلى الامتناع عن الإشارة من قريب أومن بعيد إلى قصيدة كاتالس رقم ٦٤ فى هذه المرحلة بالتحديد وكذلك إلى عدم إيراده أى ذكر لصافو ولونجينوس فى تعليقه على السطر ٦١ من هذه القصيدة.

وجدير بالذكر أن الإسهامات التى أدرجها فرانسيسكوس بورتاس Franciscus Portus على نص لونجينوس والتى يعتقد أن تاريخها يرجع إلى وقت مبكر ١٥٣٠-١٥٣٥[١١] لم تنتهِ بالتنقيحات التى أدخلها على القصيدة. ففى سنة ١٥٦٩-١٥٧٠ تظهر طبعته لأعمال لونجينوس فى كتاب يشتمل على نصوص "اثنين من أعظم أعلام فن البلاغة" – وفق ما يرد فى عنوان كتابه – وهما أفثونيوس Aphthonius وهيرموجينيس Hermogenes. يعد بورتس أول محرر يتولى تقسيم عمل لونجينوس بعنوان Peri hupsous إلى فصول، أما بالنسبة لما ورد من طبعات لاحقة لكتابات لونجينوس فيعد بورتس الحجة والمرجع الثقة حتى نهاية القرن السابع عشر، وحتى من الناحية العملية البحتة يمكن القول بأن طبعة princeps كانت هى الأخرى كذلك[١٢].

وفى الفترة ما بين طبعة فرانشيسكو روبرتلو princeps وطبعة بورتاس، وهى الطبعة اليونانية الثالثة والأخيرة التى تم نشرها فى القرن السادس عشر (والأخيرة لمدة

ست عشرة سنة قادمة)، ظهرت أولى الترجمات اللاتينية التى لا تزال موجودة، وهى ترجمة دومينيكو بيتزيمنيتى Domenico Pizzimenti (١٥٦٦)، التى أهداها إلى آلدو مانوتزيو Aldo Manuzio ابن باولو Paolo. كما ظهرت ترجمة لاتينية أخرى سنة ١٥٧٢ على يد بيترو باجانو Pietro Pagano. غير أنه لا يبدو أن أى الترجمتين كانتا من الترجمات المعروفة قبلTraité du Sublime إعادة طبعهما مرة أخرى سنة ١٦٤٤. ويشير بوالو فى مقدمته لعمل بعنوان Traite du sabline إلى كلتا الترجمتين قائلا بأنهما: "على هيئة غاية فى الركاكة وانعدام الشكل إلى الدرجة التى يصبح معها مجرد ذكر اسم مؤلفيهما شرفًا عظيمًا لا يرقيان إليه" (ص. ٣٣٦).

وخلاصة القول تشير قرائن القرن السادس عشر الببليوجرافية إلى كون عمل Peri hupsous ما كاد أن تم اكتشافه حتى لقى تجاهل بوجه عام، على الأقل بصفته عملا يتناول النقد الأدبى موضوعًا له. فالمقارنة البسيطة بكتاب أرسطو فن الشعر تنم عن التفاوت الكبير. فعلى سبيل المثال نجد أن النص الإغريقى أعيدت طباعته ما لا يقل عن سبع عشرة مرة، أما الترجمات إلى اللاتينية (إحدى عشرة مصحوبة بالنص الإغريقى) ظهرت ما يقرب من ست وعشرين مرة، وكذا الترجمات إلى الإيطالية ظهرت خمس مرات، كل هذا فى الفترة ما بين ١٥٥٤ و ١٦٠٠. وحتى دون احتساب ذلك النقل وطبع التعليقات ثلاث عشرة مرة وعشرات الإشارات الضمنية إلى كتاب فن الشعر فى النصوص الأخرى، فإن هذا السجل الحافل كفيل بأن يقدم لنا ما يشبه إجماع الآراء على ما اعتبره جمهور المتلقين نصًا مهمًا، على الأقل بالنسبة لمجال النقد الأدبى أو النظرية النقدية، فى أثناء عصر النهضة. بل والأكثر استرعاء للانتباه ذلك المثال الصارخ المتمثل فى كتاب هوراس فن الشعر الذى تمت طباعته ما لا يقل عن ست وثلاثين مرة ما بين ١٥٥٥ و ١٥٩٩[١٣]. وفى ظل تلك المقارنة بهذين العملاقين لا نجد للونجينوس أى ظل يذكر على الساحة الأدبية.

فلم يجتذب لونجينوس سوى القدر القليل من الاهتمام وخصوصًا داخل نطاق الدوائر المثقفة فى إيطاليا فى القرن السادس عشر. وقد كان مؤلف Peri hupsous معلومًا بالطبع لباولو مانوتزيو الذى لا يُستبعد أن يكون قد استلهمه عند تأليف عمله بعنوان Discorso intorno all'ufficio dell'oratore، (تمت طباعته سنة ١٥٥٦)(١٤) علاوة على تنقيحه له. ويمكننا الافتراض بأن هذا العمل كان معلومًا لميجيل دى سيلفا Miguel da Silva، وهو عالم الإنسانيات البرتغالى والكاردينال المسيحى الذى أهداه كاستيلونى Castiglione كتابه cortegianoI سنة ١٥٢٨، والذى أهداه مانوتزيو طبعته من مؤلف لونجينوس سنة ١٥٥٥، السنة التى سبقت وفاة دى سيلفا مباشرة. علاوة على هذا فقد كان المؤلف معروفًا لكل من بورتاس وميورى – غير أن بورتاس قد تحول إلى المذهب الكالفينى تحت تأثير رينيه دى فرانس Renée de France فى مدينة فيرارا، مما اضطره إلى مغادرة المدينة سنة ١٥٥٤ حتى انتهى به المطاف فى مدينة جنيف ليعمل أستاذًا للغة اليونانية، وهى المدينة التى نُشرت بها طبعته للكتاب(١٥). ولم تسهم تلك الارتباطات التى عُقدت فى وقت مبكر بين مؤلف لونجينوس بعنوان On the Sublime والهرطقة فى تعثر انتشاره داخل أوروبا الكاثوليكية فى أثناء الفترة التى اتسمت بمناهضة حركة الإصلاح الدينى، ولكنها فى الوقت نفسه جعلته أكثر جاذبية عما كان سيكون عليه بالنسبة لمجموعة لاحقة من المنشقين الأوغسطينيين أو اليانستيين وأتباعهما، وهم الأتباع الذين احتل بوالو مركزًا بارزًا بينهم. فلم يُنشر التعليق الذى كتبه بورتاس، ربما عقب نشر طبعته بوقت وجيز، "التعليق المتكامل الأوحد من القرن السادس عشر على عمل لونجينوس ومتوافر فى الوقت الحاضر"(١٦) إلا فى القرن الثامن عشر. أما بالنسبة لطبعة ميورى – وهو الذى الذى تم إحراق صورة ممثلة له فى ميدان عام فى مدينة تولوز لإدانته باللواط واعتناق البروتستانتية الفرنسية(١٧) – فنجد الإشارة الوحيدة الصريحة لنص لونجينوس فى أعماله هى تلك التى ترد فى تعليقه على قصيدة كاتلس ٥١. وبما أن ذلك النص

يظل دون تغيير فى الفترة ما بين ١٥٥٤ و١٥٦٢، وبما أنه لم تظهر أية إشارة لترجمة إلى اللاتينية على يد ميورى، فمن الممكن أن نذهب إلى الافتراض بأن اهتمامه بالنص اللونجينى لم يعد سوى الاهتمام بقصيدة صافو التى عمد كاتالس إلى محاكاتها[١٨].

أما فولفيو أورسينى Fulvio Orsini فلم يكتفِ بإعادة إنتاج النص الإغريقى للقصيدة التى نظمتها صافو (ص.٩٠) فى كتابه بعنوان Carmina nouem illustrium feminarum (المنشور سنة ١٥٦٨ فى أنتوريب)، بل يقتبس فى تعليقه جزءًا من التحليل الذى يلى القصيدة فى مؤلف Peri hupsous. لذا يبدو أن أورسينى أول من استخلص حكمًا نقديًا من مؤلف لونجينوس، ثم أعاد دمجه داخل النص الإغريقى الأصلى، ثم إدراج هذا كله فى نص لم يكن بالأساس طبعة من طبعات المؤلف. تتسم القطعة التى يقتبسها بقدر يعتد به من الفطنة والبصيرة النقدية، فهى تقول: "فعلى سبيل المثال تنتقى صافو فى كل موضع العاطفة التى تؤدى إلى الشوق المتقد من بين ما يصاحبها من عواطف أخرى فى الحياة. فأين إذن تستعرض صافو تميزها الأسمى؟ فى المهارة التى تنتقى وتربط بها ما بين أكثر حالات الشوق اشتعالا وغرابة."[١٩] وقد أدى اهتمام أورسينى بعمل Peri hupsous على الأرجح إلى ترجمته وتقديمه لمجموعة الباحثين والفنانين (ومن بينهم مايكل أنجلو) فى روما الذين أتى رعاتهم من بين أفراد أسرة فارنيز[٢٠] Farnese.

لقد كان مؤلف لونجينوس معروفًا بالتأكيد لدى تلميذ ميورى فرانشيسكو بينتشى[٢١] Francesco Benci، بقدر ما كان معلومًا لفرانشيسكو باتريزىoda Chers Francesco Patrizi الذى تراسل مع أورسينى وذكر اسم لونجينوس ما يقرب من عشرين مرة فى كتابه بعنوان Della Poetica. ويعد باتريزى أول من يشير إلى لونجينوس باللغة الإيطالية الدارجة، مستخدمًا اسمه الدارج "ديونيجى لونجينو" Dionigi Longino فى بداية عشريته الأولى من عمله (١٥٨٦)[٢٢]. وفى عشريته

الثانية المنشورة أيضًا سنة ١٥٨٦ يستخدم الاسم الدارج للونجينوس مرة أخرى. بينما تحتوى العشرية الثالثة وحدها على اثنتى عشرة إشارة إلى اسم لونجينوس، غير أن هذا الجزء من الكتاب لم يتم نشره حتى سنة ١٩٦٩. ويعكس اهتمام باتريزى بالمؤلف موقفه غير التقليدى الذى عادة ما يتخذه تجاه الشعر، الذى يعتقد أنه يتعذر على الفصل بينه وبين الروعة نفسها (the mirabile)[٢٣]، وهى اللفظة التى يعنى بها إلى حد كبير ما يصفه لونجينوس فى القسم الرابع من الجزء الأول من عمله قائلا: "لا يتمثل الأثر الذى تحدثه اللغة الرفيعة على المتلقى فى الإقناع، بل فى تحريك العواطف الجياشة. ففى كل حين وفى كل طريقة تتحقق للغة المهيبة الغلبة بسحرها الذى يخلب الألباب على تلك اللغة التى تهدف[٢٤] إلى الإقناع أو الإمتاع."[٢٥]

أما فى فرنسا يبدو أن لونجينوس لم يجتذب سوى القدر القليل من الانتباه قبل القرن السابع عشر. لابد أن هنرى إيتيان كان يعرف هذا المؤلف، ولكن مطابعه لم تصدر طبعة واحدة لمؤلفاته – مع حلول سنة ١٦٦٣ فقط تم نشر النص اليونانى فى فرنسا، وهو النص الذى نقحه تانيجوى لوفيفر Tannegui Lefebvre الذى يعتنق البروتستانتية الفرنسية. يبدو أن إتيان كان يُعنى فى الأساس بهذا النص لاهتمامه بنص قصيدة صافو، وهى القصيدة التى ضمنها فى طبعتها الثانية لديوان الشاعر الإغريقى Anacreon أناكريون (١٥٥٦)[٢٦]، وفى مؤلفه هو بعنوان Carminum poetarum nouem (١٥٦٠). ويشير عالم فقه اللغة الكبير دينيس لامبين إلى لونجينوس فى خطبة له ألقاها سنة ١٥٧١ – وتحتفظ المكتبة القومية الفرنسية بنسخة من طبعة روبرتلو لعمل لونجينوس تحمل اسم لامبين وملحوظات بخط يده[٢٧]. وفيما يبدو أن جاك أميو Jacques Amyot قد رجع إلى تلك المخطوطة أو الطبعة المنشورة من مؤلف لونجينوس للحصول على نص قصيدة صافو التى ألقيت فى لحظة حاسمة من نص بلوتارك بعنوان Amatorius (٧٣٦) ولكنها لم تكن محفوظة فى أية مخطوطة للنص. ولكن فى ترجمة أميو تظهر القصيدة فى مكانها الصحيح[٢٨].

أما مونتاين Montaigne الذى يقر بوضوح بما يدينه إلى أميو فى ترجمته لبلوتارك، فلا يذكر بتاتًا اسم لونجينوس. غير أن قطعًا ثلاث فى كتابه بعنوان Essais ترجع صدى التفرقة التى أقامها لونجينوس فى القسم الرابع من الجزء الأول من كتابه بين الاستمتاع والانتشاء أو النشوى(٢٩). ففى القطعة الأولى التى نُشرت سنة ١٥٨٠ يقول مونتاين: "إننى لأجد إبداعات الأقدمين العظام تحلق أعلى بكثير مما يمكن أن يذهب إليه خيالى، فأعمالهم لا تشعرنى بالإشباع وسد النهم فحسب، بل تدهشنى وتجعلنى أقف مشدوهًا من فرط الإعجاب"(٣٠) (ص.٤٨٢-٤٣١). وفى القطعة التى نُشرت للمرة الأولى سنة ١٥٨٨ يقول مونتاين عن لوكريشيوس وفيرجيل: "ليست هذه بالفصاحة الرقيقة وغير المعادية فحسب، بل هى قوية ورصينة، فهى لا تمتع بقدر ما تسد النهم وتخطف الألباب، كما أنها تخلب ألباب العقول القوية بشكل قوى وفعال على وجه الخصوص" (ص.٦٦٥).(٣١)

والجدير بالذكر أن أهم تلك القطع وأكثرها إسهابًا تلك التى لم تُنشر إلا عقب وفاة مونتاين. حيث يختتم مونتاين الصيغة الأولى من مقالته بعنوان "كاتو الأصغر" (Cato the younger) (١٥٨٠-١٥٨٨) بقوله: 'لقد كان كاتو بحق نموذجًا وقع اختيار الطبيعة عليه لكى تبرهن على مدى الثبات البشرى. ولكننى لست مؤهلا لكى أطرق هذا الموضوع المتشعب فى هذا الموضع. ولكن كل ما أبتغيه أن أرصد الأبيات من خمسة شعراء يونانيين ممن امتدحوا كاتو أمام بعضها بعضًا"، ثم يُتبع مونتاين خمسة مقتطفات من أعمال خمسة شعراء (مارشيال Martial ومانيليوس Manilius ولوكان Lucan وهوراس Horace وفيرجيل Virgil) دون أدنى قدر يذكر من التعليق، باستثناء الجملة التى ترد قبل الأخيرة: "ثم ينهى قائد هذا الكورال [الشعراء الخمسة] عقب استعراضه أسماء عظماء روما قصيدته قائلا: "كاتو هو قانونهم [الذى يسير أخيار روما على هديه]."(٣٢) وقد أجرى مونتاين تعديلات مهمة فى الفترة ما بين طبعة ١٥٨٨ من كتابه ووفاته، ففى إضافة من إضافاته اللاحقة نجد تعديلا يعتد يُدخله على مقالته.

حيث تأتى إحدى الإضافات لكى تطرح مقدمة مطولة عن الاقتباسات الشعرية التى تليها، وهى المقدمة التى يسوقها مونتاين "لصالح كل من كاتو وصالح الشعراء على نحو عرضى":

"يتعين الآن على كل شاب متعلم أن يرى الاقتباسين الأولين يتسمان بالبطء عند مقارنتهما بالاقتباس الثالث، الذى تغلب عليه الشهوانية، ولكنه يقع تحت تأثير قوته الذاتية المتطرفة. كما ينبغى على الشاب المتعلم أن يعتقد فى توافر مساحة لاستيعاب درجة أو اثنتين من الابتكار [الشعرى] قبل الانتقال إلى [الاقتباس] الرابع الذى لن يملك حين يراه سوى قبض يديه من فرط الإعجاب. أما عند الاقتباس الأخير – وهو الأول الذى يسبق ما مضى ببون شاسع – بحيث يشغل مكانة ليقسم الشاب على انعدام قدرة أى فرد على شغلها – لذا لسوف يقف الشاب [أمام هذا الاقتباس] مشدوهًا وعاجز عن البيان (ص. ١٧١)".

إن قول مونتاين "مشدوهًا وعاجزًا عن البيان" لا يعيد الأذهان فقط إلى مقال "Of presumption"، ولكنه يقودنا مباشرة إلى تلك الوساطة الثرية بين أسرار وكوامن الشعر من ناحية، وتلك المعنية بالنقد، من الناحية الأخرى: "وهنا أمر يدعو إلى العجب: لدينا عدد من الشعراء أكبر ممن يمكنهم نقده وشرحه. إنه لمن الأيسر أن نبدع الشعر عن أن نفهمه. فعلى مستوى أدنى يمكن نقد الشعر باستخدام القواعد و[المعايير] الفنية. ولكن من يستبين جمال الشعر بنظرة صارمة ورصينة، ليس بإمكانه تميز هذا الجمال، تمامًا مثل ذلك الذى يحاول أن يرى روعة السناء البراق بالنظر إليه. فالشعر لا يقنع الحس المنطقى، بل يفتنه ويجتاحه" (ص. ١٧١).

وتعد لفظة "السناء البراق" صدى آخر من أصداء لونجينوس، فهو يستخدم هذا التعبير فى مؤلفه فى القسم الرابع من الجزء الأول؛ لكى يشرح آثار السمو فى القسم الرابع من الجزء الثانى عشر لكى يصف ديموسيثينز. ولكن تأثر مونتاين

بلونجينوس يتجلى فى أوضح صوره فى إضفائه أكبر قدر من الإطراء على آخر الاقتباسات الشعرية التى يمكن للمرء أن يصفها على أنها أقل الاقتباسات شعرية ظاهريًا. ولكن لفهم المبدأ الذى يعمل مونتاين من خلاله لابد لنا من الرجوع إلى سياق الاقتباس. وهو الوصف المأخوذ من القصيدة الملحمية الإلياذة (الجزء الثامن الأبيات ٦٦٣-٦٦٩) لدرع آينيس. فعقب الوصف الفخم لمشاهد الجحيم وللعقاب الذى سينزل بشخص كاتالين، يورد الشاعر بيتًا صارخ الاختلاف عن سابقه وعن الوصف المفعم بالمجاز الشعرى للبحر ويليه مباشرة. وهو البيت الذى يقول ببساطة "ومنفصلون هم الأخيار [أى عن الأشرار]، كاتو هو قانونهم"، وهنا نجد مونتاين يقتبس ويمتدح الشطر الثانى من البيت على وجه الخصوص بسبب بساطته المذهلة. فعلى طرف النقيض من الشخصية الشريرة كاتالين، نجد العدول ومشرعهم منفصلون مكانيًا ونحويًا، بل والأكثر من هذا بلاغيًا(٣٣). إن الفرق بين هذا البيت وتلك التى تحيطها فى قصيدة فيرجيل ليتسم بالقدر نفسه من تحقيق الإبهار الذى تؤدى إليه مقارنة الاقتباسات الأربعة الأولى عن كاتو بالاقتباس الخامس عنه فى مقال مونتاين، وهو الفرق نفسه الذى يسترعى مونتاين النظر إليه باقتباس جزء من البيت من القصيدة لا البيت كله – مجرد أربع كلمات بسيطة.

وفى الواقع يحتوى هذا البيت من قصيدة الإنياذة التى يقتبس مونتاين منها على الكمال الشعرى نفسه الذى يمتدحه لونجينوس فى القسم التاسع من الجزء التاسع من مؤلفه "وبطريقة مماثلة، نجد أن مشّرع اليهود، الذى لا يمكن النظر إليه باعتباره رجلا عاديًا، حيث كان قد صاغ وعبر عن مفهوم جدير بالقدرة الربانية، يكتب فى صدر قوانينه "قال الرب" – فماذا قال الرب إذن؟ لقد قال "ليكن نور، فكان نورًا؛ ولتكن هناك أرض، فكان أن استقرت الأرض"."(٣٤) وعلى هذا نجد فيرجيل يصور

العادلين ومشرّعهم بالقدرة وعين البساطة، إن البيت الذى أبدعه مثله مثل الصاعقة التى تبعثر كل ما يقابلها شاهرة قوتها بضربة واحدة.

إن هذا الفهم للونجينوس الذى نراه تتفرد به أعمال مونتاين على مدار القرن الذى يعيش به، ويظل منقطع النظير حتى مرور سبعين سنة أخرى بالقرن التالى مع صدور كتاب[٣٥] Dissertation sur la Joconde. ومما لا شك فيه أن معظم الأعمال الفرنسية والإيطالية فى القرن السابع عشر والمنشورة قبل سنة ١٦٧٤[٣٦] تورد العديد من الإشارات إلى عمل لونجينوس عن السمو، ولكن معظم تلك الإشارات عبارة عن مداخلات عند نقاش فكرة السمو أو الأسلوب الفخم، دون أن تعكس على سبيل المثال فهمًا عميقًا، أو حتى اهتمامًا فعليًا، بفكرة "السمو" بصفتها قوة بمقدورها أن تمنح أبسط الكلمات قوة تجعلها فى قوة سناء البرق بحيث تخطف وتبهر القارئ والناقد فى آن. ومن بين الاستثناءات الطريفة العمل بعنوان Les amours de Psyché et de Cupidon (١٦٦٩) الذى ألفه لا فونتاين La Fontaine، حيث يجعل شخصيته أريست Ariste لا يذكر اسم لونجينوس فحسب، بل يعيد صياغة نص Peri hupsous فى حوار عن الملهاة والمأساة[٣٧]. كما نجد استثناء من نوع آخر فى عمل راسين Racine وإعادة صياغته الساخطة لنص Peri hupsous فى مقدمة كتابه Britannicus (١٦٧٠). ولم تكن الطبعات الجديدة والترجمات اللاتينية التى تناولت هذا المؤلف فى القرن السابع عشر بأكثر من تلك التى كانت قد ظهرت على مدار القرن السادس عشر، كما أنه قد تمت طباعتها جميعًا فى دول تعتنق المذهب البروتستانتى، وذلك فيما عدا بعض الاستثناءات القليلة. أما جابرييل دى بيترا Gabriel de Petra الذى درس اليونانية فى لوزان فقد نشر طبعته سنة ١٦١٢ على يد جان الثانى دو تورنيه Jean II de Tournes، وهو البروتستانتى الفرنسى الذى فر هاربًا من ليون سنة ١٥٨٥ قاصدًا جنيف. أما الأنجليكانى جيرار لانجباين Gerard Langbaine (١٦٠٩–١٦٥٨/ ٦٩)

فقد أصدر طبعة، تدين دون صخب القول إلى طبعة بترا التى نشرها فى أكسفورد ويليام ويب (١٦٣٦ و١٦٣٨ و١٦٥٠). كما تم إنجاز ترجمة فرنسية سنة ١٦٤٥ تقريبًا، ربما على يد مازارين Mazarin، ولكنها بقيت مجهولة حتى أعاد بيرنارد واينبيرج Bernard Weinberg نشرها سنة ١٩٦٢[٣٨]. أما الترجمات التى ترد باللغات المحلية قبل ترجمة بوالو فتتمثل فى ترجمة نيكولو بينللى Niccolò Pinelli (فى بادوا سنة ١٦٣٩) – وهى فيما يبدو لم يبق منها أثر يذكر – وترجمة جون هول John Hall (لندن ١٦٥٢)، وهى التى يبدو أنها مرت مرور الكرام وقت نشرها[٣٩].

يمثل جان لويس دى بالزاك الذى يرجح عودة معرفته بلونجينوس إلى وقت مبكر من سنة[٤٠] ١٦٢٧ حالة خاصة ومثيرة للاهتمام. فهو يلمح سنة ١٦٣١ بشكل غير صريح إلى مقارنة يعقدها لونجينوس بين شيشرون وديموسيثينز[٤١]، ثم يشير فى خطاب له سنة ١٦٤١ إلى نص ألفه بشأن مؤلف لونجينوس يعكف على إرساله إلى شابلين[٤٢] Chapelain، ثم يستخدم العنوان اليونانى للمؤلف فى وقت لاحق عقب ١٦٤٥ للسخرية من رجل مثقف، ربما يكون جوزيف سكاليجر Joseph Scaliger أو والده المتحذلق[٤٣]. وبعد فترة قصيرة يعود بلزاك مرة أخرى إلى المقارنة بين شيشرون وديموسيثينز[٤٤] فى تقدمته لكتابه بعنوان Socrate chrétien، غير أنه قرب نهاية الكتاب يذكر امتداح لونجينوس للنبى موسى ولمقولة "ليكن نور" المقتبسة من سفر التكوين فقط لكى يختزل السمو ويقصره على كونه أسلوبيًا، ثم يرفضه كلية باعتباره لا يليق بالشخص المسيحى: "ليس هذا السمو الأسلوبى موضع شغفى واهتمامى اليوم، فلدى سمو أعلى فى الذهن" (ص. ٢٧٣).

إن رد فعل بوالو لتلك المقولة على لسان بلزاك يمكن تفسيره على وجهين. الأول هو أنه بتشجيع من أخيه جيلز Guillaume Lamoignon أو ربما أوليفييه باترو Olivier Patru قد يكون رجع إلى المؤلف بعنوان "La Critique payenne" الذى يلمح

بلزاك إليه. فاكتشف بوالو فى لونجينوس ناقدًا محنكًا، لم يكن بلزاك من الحكمة بما كان لكى يدركه. ثم بعد ذلك مسلمًا نفسه لزمام إغراء لم يستطع التغلب عليه اتخذ بوالومن طموح بلزاك إلى "سمو أعلى" دعوة لتدمير بلزاك باستخدام محاكاة تهكمية سريعة. وللتعبير عن الفرق بين مفهوم "السمو" كما يدعو له لونجينوس وفكرة السمو بمعنى الأسلوب المتفيهق – كما يراه بلزاك ومعه آخرون – يحول بوالو فكرة "فليكن نور" إلى "خلق الفاصل الأعظم للطبيعة بكلمة واحدة النور" – وهى الترجمة المسهبة التى تذكرنا بكتابات بلزاك، وتجعله يدفع الثمن باهظًا لتحقيره من شأن مكانة لونجينوس بوصفه ناقدًا. ويسترسل بوالو فى محاكاتها قائلا: "لقد صغت ما قلت فى أسلوب سام، إلا أنه على الرغم من ذلك ليس ساميًا، لأنه لم يأت بشىء مذهل أو معجز يستحيل على المرء الإتيان به. ولكن انظر إلى ما قاله الرب: "ليكن نور، فكان نور" حيث تمثل هذه الصياغة اللغوية الاستثنائية للعبارة، التى تبين انصياع المخلوق لخالقه، السمو الحق، بل أنها محاطة فى الوقت نفسه بهالة من القداسة" (Œuvres diverses ص. ٣٣٨). لقد كان لهذا التمييز أهمية كبرى لدى بوالو، فهو يطور تلك الفكرة فى الطبعات التالية لمقدمة كتابه Traité du Sublime، وهى موضوع تحليله المستمر فى عاشر مقالاته بكتابه بعنوان Réflexions critiques الذى ألفه عقب سنة ١٧١٠ وتم نشره عقب وفاته. ومن المثير للانتباه أن نلحظ أن محاكاته الساخرة لمبدأ "ليكن نورًا" قد عادت مرة أخرى فى أعماله الأخيرة، ولكن على نحو مترهل أكثر بكثير من ذى قبل (قارن ص. ٥٥٥).

وسواء أكان سوء فهم بلزاك ثم رفضه للونجينوس هو سبب التفات بوالو إلى نص Peri hupsous أم لم يكن فإن ما كان يشغله من موضوعات قد قادته ربما فى وقت مبكر من سنة ١٦٦٤ إلى اهتمام شامل بلونجينوس. فإن الترجمة الفذة التى نشرها بعد عشر سنوات أخرجت هذا الانشغال إلى النور، ولكنها لم تكن نهاية المطاف. فبإنقاذه لونجينوس من

السقوط فى هوة النسيان وضع بوالو نهاية لقصة إهمال لونجينوس الطويلة. وبسعيه الحثيث من أجل استكشاف عجائب وبواطن مفهوم السمو حتى وفاته، أدى بوالو إلى تحويل مسار النقد الأدبى بشكل جذرى(٤٥).

الهوامش

١- طُبعت الطبعة الأولى باسم دينيس تيريه.

٢- انظر Boileau Œuvres complètes, ed. F. Escal (Paris: Gallimard, 1966), p. 856.
باستثناء ما يشار إليه كل الترجمات أتمها مؤلف المقال الحالي.

3- Bernard Weinberg, 'Translations and commentaries of Longinus, On the Sublime, to 1600: a bibliography', Modern philology 47 (February 1950), 145-51; Jules Brody, Boileau and Longinus (Geneva: Droz, 1958).

4- Catallus, et in eum commentarius M. Antonii Mureti (Venice: Paulus Manutius, 1554).

5 -Page 57r-v. ترجمة Mary Morrison, انظر مقالها بعنوان 'Henri Estienne and Sappho', Bibliothèque d'humanisme et Renaissance 24 (1962), 389-90.

6- Morrison, 'Henri Estienne and Sappho', p. 389, and Rigolot, 'Louise Labé', pp. 19-31, وخصوصا ص. ٢٧-٣١.

7- Julia Haig Gaisser, Catallus and his Renaissance readers (Oxford: Clarendon Press, 1993), p. 159.

8 -Muret, p. 57r-v; Morrison, 'Henri Estienne and Sappho', p. 390.

9- Muret, p. 57v; Morrison, p. 390.

10-Morrison, 'Henri Estienne and Sappho', p. 390.

١١- انظر Pierre Costil, André Dudith, humaniste hongrois, 1533-1589: sa vie, son œuvre et ses manuscrits grecs (Paris: Les Belles Lettres, 1935). p. 282, n.5.

١٢- انظر Brody, Boileau and Longinus, p. 10.

١٣- تستند هذه المعلومات إلى سجلات Robert W. Patterson, Class of 1876, Collection of Horace in the Rare Books and Special Collections Department of Princeton University Library.

١٤- انظر Marc Fumaroli, L'âge de l'éloquence: rhétorique et 'res literaria' de la Reniassance au seuil de l'epoque classique (Geneva: Droz, 1980), p. 165-7.

١٥- انظر Costil, André Dudith, humaniste, hongrois, p. 282. n. I, and Bernard Weinberg, 'ps. Longinus, Dionysius Cassius', in Catalogus translationum et commentariorum: mediaeval and Renaissance Latin translations and

commentaries, 7 vols. (Washington, DC: The Catholic University of America Press, 1960 –), vol. II (1971), p. 198.

16 –Weinberg, 'Translations and commentaries of Longinus,' p. 149.

17– يبدو أن التهمة الأولى لها حجة تدعمها أكثر من الثانية. انظر Charles Dejob, Marc-Antoine Muret: un professeur français en Italie (Paris: Thorin, 1881), p. 56.

١٨–نرى إلماحًا محتملاً إلى لونجينوس فى خطبة ألقاها ميوريه سنة ١٥٧٢ عن شيشرون. انظر Fumaroli, L'âge de l'éloquence, p. 170, n. 256 and p. 178, n. 271.

(19) Longinus On the Sublime: the Greek text edited after the Paris manuscripts, ed. W. Rhys Roberts (1899; 2nd edn 1907; rpt. Cambridge: Cambridge University Press, 1935), p. 69.

٢٠– انظر Gustavo Costa, 'The Latin translations of Longinus's Περί γψους in Renaissance Italy', in Acta conventus neo-latini bononienis= Proceedings of the fourth international congress of neo-Latin studies, Bologna 26 August to 1 September 1979, ed. R. J. Schoeck (Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1985), pp. 224-33, esp. pp. 228-30.

21– Fumaroli, L'âge de l'éloquence, pp. 177-8.

٢٢– انظر Francesco Patrizi da Cherso, Della poetica, ed. D. Aguzzi-Barbagli, 3 vols. (Florence: Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento, 1969-71), vol. I, p. 44.

23 –Bernard Weinberg, A history of literary criticism in the Italian Renaissance, 2 vols. (1961; rpt. Chicago: University of Chicago Press, 1974), vol. II, p. 785.

24 –On the Sublime, ed. Roberts, p. 43. هذه القطعة بكاملها من عمل Patrizi يقتبس بعنوان La deca ammirabile (vol. II, p. 265; قارن مع pp. 304 and 325); انظر أيضًا vol. III, pp. 367 and 387-8.

25– Dionysii Longini philosophi et rhetoris Περί γψους. libellus, cum notis, emendationibus, & praefatione Tanaquilli Fabri (Saumur: Ionannes Lenerius, 1663).

٢٦– انظر Robert Aulotte, 'Sur quelques traductions d'une ode de Sappho au XVIe siècle, Lettres d'humanité (December 1958), 108-9, and Morrison, 'Henri Estienne and Sappho', p. 388.

٢٧– انظر Dorothy Gabe Coleman, 'Montaigne and Longinus', Bibliothèque d'humanisme et Renaissance 47 (1985), p. 407.

28– Les œuvres morales & meslees de Plutarque, 2 vols. (Paris: M. Vascosan, 1572), vol. II, p. 608 r-v.

٢٩– يستند النقاش الدائر حول مونتانى لاحقًا جزئيًا إلى المقال بقلم J. L. Logan, 'Montaigne et Longin: une nouvelle hypothèse, Revue d'histoire littéraire de la France 83 (1983), 355-70.

30 –II.17, 'De la præsumption' ['Of presumption']. The complete essays of Montaigne, trans. D. M. Frame (1958; reprint Stanford: Stanford University Press, 1975), pp. 482-3. فى هذا Frame حور مؤلف المقال بتصرف بسيط ترجمة الاقتباس وفيما يلى

31 –III.5, 'Sur des vers de Virgile' ['On some verses of Virgil'], p.665.

32 –II.37, 'Du jeune Caton' ['Of Cato the younger'], pp. 171-2. تتبدل الكلمة 'choir' (chœur) فتصبح 'heart' (cœur) فى طبعة سنة ١٥٨٨.

33 – لا يبدأ سوى بيت واحد فقط من أشعار فيرجيل بشكل من أشكال كلمة 'secretus' ('secreti', Aeneid 6.443), ولكنها لا تقف مستقلة بذاتها كما يحدث فى البيت Aeneid 8.670

(34) On the Sublime, ed. Roberts, p. 65.

35 – انظر Brody, Boileau and Longinus, p. 31, n. I, and pp. 110-13, and Boileau, Œuvres complétes, pp. 1063-4.

36 –انظر Brody, Boileau and Longinus, pp. 13-18; Fumaroli, L'âge de l'éloquence, passim, esp. pp. 277, 335, 348, 549, n. 301, 577 n. 354, 581, 650 n. 541, 682-3; and Fumaroli, 'Rhétorique d'école et rhétorique adulte: remarques sur la réception européenne du traité "Du Sublime" au XVIe et au XVIIe siècle', Revue d'histoire littéraire de la France 86 (1986), 33-51.

37 – La Fontaine, Œuvres diverses, ed. P. Clarac (Paris: Gallimard, 1958), p. 184. انظر أيضًا Brody, Boileau and Longinus, pp. 29-31.

٣٨– انظر Bernard Weinberg, 'Une traduction française du Sublime de Longine vers 1645', Modern philology 59 (1962), 159-201.

٣٩– انظر Weinberg, 'Une traduction française' , pp. 176-81 and Brody, Boileau and Longinus , p.11.

٤٠– يتم تفسيرها فى عمل بعنوان Apologie pour monsieur de Balzac (1627; reprint Saint-Etienne, 1977), Longinus I.4 والإشارة هنا إلى 'le Sophiste Longin' (p. 75).

41 –Les œuvres de monsieur de Balzac, 2 vols. (Paris: Thomas Jolly, 1665), vol. I, p. 324.

42 –Œuvres, vol. I, p. 847. يكاد يكون تاريخ الطباعة ألا وهو ١٦٤٤ خاطئ بشكل مؤكد

43 –Balzac, Entretiens, ed. B. Beugnot, 2 vols. (Paris: Didier, 1972), vol. I, p. 107.
44 –Socrate chrestien (Paris: Augustin Courbé, 1652), fol. E8r.

(*) إنه لمن دواعى سرورى أن أتوجه بالشكر للأشخاص الآتى ذكرهم:
Jan Logan, François Rigolot, John Considine, Alexander Ulanov, Charles Fineman, John Keaney
لكل ما قدموه من تشجيع ودعم. أما بالنسبة إلى وجهات النظر المتصلة بالسمو فى القرن الثامن عشر، انظر مقال Jonathan Lamb فى كتاب The Cambridge history of literary criticism, ed. C. Rawson and H. B. Nisbet vol. IV, The eighteenth century (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 394-416.

التطورات على الصعيد الوطنى

ترجمة: مصطفى رياض
ودعــاء إمبابى

(٥٦)

النقد الأدبى الإنجليزى فى القرن السابع عشر:

القيم الكلاسية والنصوص والسياقات الإنجليزية

جوشوا سكوديل

طبق النقاد الإنجليز فى القرن السابع عشر مفاهيم مشتقة من الثقافة الكلاسية على الأدب الإنجليزى تتعلق بأهداف الكاتب والمواهب الطبيعية والطرائق الفنية. ولم يقتصر تأثير مذهب الكلاسية الجديدة الذى اتسم بالمرونة على تشكيل فكر النقاد/ الشعراء من أمثال جونسون ودرايدن، بل إنه استوعب فى إطار التراث الأدبى المعتمد بعض المؤلفين، الذين لا يسهل تصنيفهم داخل النموذج الكلاسى الصارم للأدب من أمثال: تشوسر وشكسبير ودون وميلتون. غير أنه على مدار هذا القرن المتسم بالصراع والتغير الاجتماعى السياسى اكتسبت النظم الكلاسية، التى طُوعت للاتساق مع التطورات التى شهدتها الساحة الإنجليزية، مدًّا جديدًا من المعانى الثقافية.

يستقى الشاعر/ الناقد بن جونسون المنتمى إلى بدايات القرن السابع عشر مؤثراته من المصادر الرومانية فى الأساس، من أمثال البلاغيين وسينيكا وعلى الأخص هوراس، وهى المصادر التى يؤسس جونسون عليها دوره الثقافى واعتقاده بضرورة أن يكون الناقد شاعرًا متميزًا فى الأساس. فمثله مثل هوراس (فى كتاب فن الشعر Ars poetica ٣٣٣-٤٦) يرى جونسون أن الشعر ينبغى أن يمزج بين تحقيق المتعة والنفعية معًا من خلال التعليم بجو تغلب البهجة عليه. ومثله مثل المؤلف

الذى يتعلق بالأسلوب الشيشيرونى (١/ ٢/ ٣) يعتقد جونسون أن "الحنكة الطبيعية" أو الموهبة، ألا وهى المؤهلات الأساسية لأى كاتب، لابد وأن تتشكل من خلال "الممارسة" وتقليد (النماذج الكلاسية) ودراستها و"فنونهم" (أى معرفة القواعد الضرورية من أجل إنتاج أشكال التعبير المؤثرة)؛ حيث ينصح كوينتليان (فى كتابه Institutio oratoria ١٠/ ٣/ ٥-٦)، بضرورة صقل شطحات "الإبداع" المتقد واكتشاف المادة الشيقة للعمل الأدبى، وذلك من خلال إصداره أحكامًا صائبة فيما يتعلق بمدى تلاؤم هذه المادة للعمل الأدبى المزمع كتابته، لذا عقب إطلاق العنان للابتكار لابد للمرء من المراجعة الرشيدة[١].

وبقدر نفسه سعى الكتَّاب الرومان من أجل التفوق على النماذج اليونانية يتعين على المؤلفين الإنجليز التبارى مع الكتَّاب الكلاسيين: ولكن الكاتب الجيد دون تجاهل السابقين القدامى أو تقليدهم تقليدًا أعمى يعيد ابتكار أعمالهم من جديد. يؤكد جونسون على أن المذهب الكلاسى نفسه يشترط الاستقلالية، وذلك من خلال استرجاع مقولة سينيكا بأن "القدامى" مجرد "مرشدين لا قادة"، واقتباسًا للمفاخر التى يزهو بها الرومان بشأن تساوى خطباء الرومان فى زمن شيشرون وهؤلاء المنتمين إلى اليونان "المتغطرسة"، يمتدح جونسون الخطباء الإنجليز فى عصر النهضة فى صورة أفضل ممثل لهم وهو فرانسيس بيكون لتساويهم أو حتى تفوقهم على "اليونان المتغطرسة أو روما المتعالية" [٢].

يطبق جونسون المعايير الكلاسية على شكسبير[٣]، حيث ينتقد فى مؤلفه الاكتشافات Discoveries شكسبير لتقصيره فى الالتزام بالقواعد الكلاسية ولتقصيره فى ضبط "خياله الممتاز" بالمراجعات والتنقيح. يمتدح جونسون فى مرثيته شكسبير لتفوقه على الكتَّاب المسرحيين القدامى على الرغم من استخدامه "القليل من اللاتينية وأقل القليل من اليونانية" (بيت رقم ٣١)، فشكسبير هو "روح هذا العصر" (بيت

١٧)، وهو ليس مجرد روح "لعصر بعينه، بل لكل الأوقات!" (بيت ٤٣)، فبصفته أعمق صوت فى زمنه أصبح الكاتب الكلاسيكى الإنجليزى الذى يتخطى كل الأزمنة. غير أن جونسون يستحوذ على شكسبير – "الخاص بى" (بيتى ١٩ و٥٦) – لكى يتخيل كاتبًا كلاسيكيًا يصقل "الطبيعة" "بالفن" (أبيات ٤٧ – ٦٤). حيث يكرر إعلان جونسون، بأن التمتع بقدرة جيدة على الكتابة ينبغى على المرء العودة إلى "سندان ربات الشعر" مثل شكسبير (الأبيات ٤٧-٦٤) أصداء هوراس فى حثه الشاعر على العثور على ناقد يطلب منه إعادة الأبيات المعيبة إلى "السندان" مرة أخرى (فن الشعر ٤٤١). وبهذا مع امتداحه للمتوفى يلمح جونسون إلى أن كلاسيته المستقاة من هوراس كانت ربما هى الطريق إلى الوصول بكتابات شكسبير إلى الكمال.

يقدم جونسون أعماله على أنها تجمع بين الكلاسية والابتكار بأسلوب يقره المذهب الكلاسيكى. أكد السابقون على جونسون على تخطى الشعر للواقع الرتيب، فقد احتفى فيليب سيدنى بعالم الشعر ذى المثل "الذهبية"، فى حين لاحظ بيكون تلبية الشعر لرغباتنا فى الحصول على "تصرفات ... أكبر" من الواقع.[٤] غير أن جونسون على النقيض يتبع هوراس (فن الشعر ٣٣٨)، قائلا بأن الخيال الشعرى لابد وأن يكون ممثلا للحياة الاجتماعية بشكل واقعى، فهو عند كتابته للأجناس الأدبية المحببة مثل الكوميديا والنوادر يبين جونسون اعتماده على نماذج القدامى من حيث الشكل، ولكنه ينفصل عنها من حيث تصوير عالمه المعاصر. فمع امتداحه لاتباع المسرحية فولبون Volponeللقواعد الكلاسية الشكلية، فإنه يرى أن مسرحية (The alchemist) الخيميائى تمثل روح "مرح" الكوميديا الإنجليزية التى لا مثيل لها، وهى الروح المستقاة من "الأخلاط" الإنجليزية المميزة (الأمزجة الفكاهية). كما يستخدم جونسون أيضًا التأكيد الكلاسى على المتعة الأدبية من أجل تبرير الانحراف عن ممارسات القدامى. يتعين أن تقدم الأعمال المسرحية "ما يرغبه الناس" (حسب تفسير جونسون للمقولة الواردة فى فن الشعر ١٥٣)،

فهو يرى أن قوانين القدامى لا تؤدى كلها بالضرورة إلى "المتعة الشعبية" على مر العصور.[٥]

غير أن جونسون يشعر بالقلق أيضًا إزاء إرضاء الأذواق المنحطة من خلال الإمتاع مع التخلى عن التعليم، وهو بانتقاده لكل من "العامة المفتقدين للأخلاق" والرجال المحترمين الجهلة، يتبنى جونسون – وهو الرجل الذى صنع نفسه بنفسه (العصامى) – المفهوم الرومانى القائل بأن التميز (لا النسب) هو محك "النبل الحقيقى". فهوعادة ما يخاطب النخبة المثقفة الأخلاقية التى تقدر القيم الكلاسية وتسعى إلى "الربح" التعليمى بالقدر نفسه الذى تبحث به عن المتعة من الأدب [٦].

وبالفعل أثر جونسون "المثقف" كما كان يدعى تأثيرًا واضحًا على الاتجاه النقدى الذى تلاه، فقد استخدمت الأعمال التى أثنت عليه وتتابع صدورها بعد وفاته فى سنة ١٦٣٧ المعايير نفسها التى كان يستخدمها هو ذاته، فمن أوضحها مقولة ويليام كارترايت William Cartwright بأن "جونسون الكلاسى" قد "سرق" القدامى "وأدخل عليهم الكثير من التحسينات".[٧] كما أن المثال الذى قدمه جونسون شجع أتباعه، جماعة "أبناء بن" (Sons of Ben)، على تقليد الكلاسيين بشكل مباشر، فإن النقد الذى ينظمونه فى صورة شعر يتبنى مجالا أوسع من القيم الكلاسية. ففى حين رثى جونسون شكسبير بإعادة صياغة ما كتبه شكسبير فقط، وجد ورثته فى مديح هوراس للشاعر بيندار (القصيدة رقم ٤/ ٢) نموذجًا على تقدير الشاعر الحصيف المقيد بالقواعد للشاعر الذى يتخطى كل الأعراف والقواعد. فإن هوراس يبدأ بإعلان استحالة تكرار أسلوب بيندار "العظيم" و"المقدام" و"غير الملتزم بالقوانين" كأنه يتدفق كالنهر الفياض، غير أن القراءة قُدُمًا فى مديح هوراس لبيندار المنظوم فى جملة من خمسة مقاطع شعرية توضح مدى قدرة هوراس الفنية على التقليد، وذلك بالإمساك بأسلوب الشاعر اليوناني الفخم (الأبيات ١-٢٤). ثم ينطلق هوراس بأسلوبه المعتاد

لكى يصف طريقته المتواضعة القائمة على الصنعة والحبكة الفنية، مؤكدًا بذلك على القيمة المميزة لكل من الأسلوبين الشعريين (الأبيات ٢٧-٣٢). وفى المرثية المدحية التى تقدم لنا أعمق قراءة معاصرة للشاعر جون دون نرى أن توماس كارو Thomas Carew الشاعر التابع لمدرسة جونسون يتبنى هذا النموذج الذى قدمه هوراس.[٨] ففى حين ينتقد جونسون الأوزان غير المشذبة والغموض الذى يكتنف أعمال جون دون[٩]، يمتدح كارو رفض جون دون John Donne للمذهب الكلاسى "المتحذلق" (بيت ٢٥)، كما يفيد بأن هذه الأوزان الغليظة التى يستخدمها دون بالإضافة إلى استعاراته العنيفة إنما تسفر عن "خيال عملاق... أقوى بكثير" (بيت ٥٢) مما يمكن أن تستوعبه اللغة التقليدية – وهو يقلد أوزان ومفارقات جون دون الخشنة مع نفيه القدرة على كتابة مرثية تليق بمقام جون دون. وعلى الرغم من تعظيمه "للابتكارات الخلاقة" التى يأتى بها جون دون (بيت ٢٨)، يؤكد تقليد كارو هذا البعد الذى ابتدعه هوراس عن قدرة دون الإبداعية التى لا تتفق مع المذهب الكلاسى.

غير أن كارو تماشيًا مع الظروف الاجتماعية-السياسية الجديدة يعدل موقفه المتبنى لاتجاهات هوراس. ففى حين يصف هوراس الشاعر بيندار بأنه "لا يتبع القوانين"، يمتدح كارو الشاعر دون على "قوانينه الصارمة" (بيت ٦١) و"حكمه العادل" (بيت ٦٤) بصفته "الملك الذى حكم حسبما تراءى له عرش الفطنة والموهبة العام" (أبيات ٩٥-٩٦). فالشاعر دون يشبه الإله الذى تسميه المواعظ الدينية "التى تحرم العصيان" بالكنيسة الإنجليزية "بالملك العام"، حيث تورد هذه المواعظ ضرورة الانصياع للملوك على الأرض الذين ارتقوا عرشهم بأمر من الرب ومن ثم وجبت له الطاعة.[١٠] يقترح كارو المقارنة بين جون دون والملك تشارلز الأول باعتبارهما حاكمين لهما صفات إلهية ومن ثم يحق لهما السمع والطاعة. ففى حين ركزت الاعتراضات الموجهة لحكم تشارلز الاستبدادى المطلق (وهو الشعور الذى دفع قرار الملك سنة ١٦٢٩ بحل البرلمان) على اعتقاده المزعوم أن بإمكانه الحكم كيفما يشاء،

رأى المدافعون عنه أن هذا الحكم المطلق هو الذى سمح له بالحكم حسب الاقتضاء تحت مظلة الرب. وهو بكتابته فى أثناء فترة حل الملك تشارلز للبرلمان، يوظف كارو ذكره الشاعر دون للدفاع عن الملك بوصفه ملكًا تماثل سلطته المطلقة – ولكن غير الاستبدادية – على مملكته الشعرية تلك الصورة التى رسمها كارو لحكم تشارلز الأول فى إنجلترا.

عكف إدموند والر Edmund Waller على تكييف النموذج الهوراسى ليتمكن من امتداح ترجمة جون إيفلين John Evelyn للوكريتوس Lucretius (سنة ١٦٥٦)(٥)، فقد كانت الترجمة، أى نقل الآثار الكلاسية الرفيعة الخالدة إلى اللغة الإنجليزية، واحدة من الأعمال الوطنية العظمى فى القرن السابع عشر. فقد عبر والر عن سعادته الغامرة بطريقة استعمارية فقال إن إيفلين قد فتح "حصن" لوكريتوس (بيت ٣٧). وعلى الرغم من انتقاد جونسون أسلوب لوكريتيوس "الغليظ" والذى عفا عليه الدهر وكونه مناقضًا للقواعد التى يضعها هوراس(١٢)، نجد أن والر، الذى يتبع أسلوب جونسون، والذى اشتهر بشعره " الرقيق" يمتدح عملية الاستحواذ الإنجليزى باستحضار بيندار كما كيف هوراس أعماله، ودون الذى كيف كارو أعماله. حيث تنادى فطنة لوكريتيوس "اللانهائية" و"الطليقة" بوجهات نظر غير تقليدية على نحو "جسور" (الأبيات ١٣ و١٥ و١٩). كما يعكس أسلوبه "مناظرة... هائلة" كانت اللغة اللاتينية "أضيق من أن تستوعبها" (البيتين ٢١ و٢٥). ولما كان والر يكتب فى أثناء فترة خلو العرش التى أعقبت إعدام تشارلز الأول، نجده يؤكد على الإمكانيات التدميرية للشعر الذى يتسم "بالجسارة" وذلك من خلال الربط الذهنى بين المفكر الحر لوكريتيوس، الذى لا يخضع عالمه "الديمقراطى" "أى مُلك" (البيتين ٤ و٦)، من ناحية، والرجال الإنجليز الثوريين الذين أطاحوا بنظامهم الملكى، من الناحية الأخرى.

أما أندرو مارفيل Andrew Marvell فيتبنى فى قصيدته المدحية التى نظمها (سنة ١٦٧٤) تغنيًا بقصيدة جون ميلتون بعنوان الفردوس المفقود النموذج الهوارسى ويقلد جونسون فى دفاعه عن الشاعر الذى يتسم بالجسارة الشعرية والسياسية(١٣). ويتصدى مارفيل، الذى يعد أعظم أبناء بن، لشاعر جمع بين القصيدة الملحمية الوثنية والكتاب المقدس فى عملية تركيبية غاية فى الإبداع. وتقيس الأبيات العشر الأوائل التى يستحضر فيها مارفيل ذلك "التصميم الهائل" الذى يرسمه الشاعر الجسور – حيث يمثل النظام العالمى المسيحى والتاريخ المقدس كل– طموح ميلتون فى مقابل الهوارسية المتواضعة التى يبديها مارفيل. وبينما يقلد ميلتون فى استخدام الجمل المنمقة والمتكررة والتضمينات البارعة والوقفات المتنوعة وكذلك معجمه اللغوى، فإن استخدامه للقافية يميزه بشكل واضح عن ذلك الشاعر الملحمى العظيم الذى أبدع فى تسطير الشعر المرسل. وتقدم الأسطر العشرة الأخيرة اعتذارًا عن القوافى التى لجأ مارفيل إلى استخدامها، مبينة أن عمل ميلتون "السامى" يعلو عن تلك "الموضة" الأدبية فى الكتابة. أضفى ميلتون فى مقدمته للفردوس المفقود (١٦٦٧)، القصيدة التى كتبها فى أثناء فترة إعادة الملكية لبريطانيا، وهى الفترة التى كان يعارضها باستماتة، رنين سياسى على الكلاسى للقافية، وذلك من خلال تحاشيه "للعبودية المحدثة للقوافى" وسعيه لتحقيق "حرية القدامى"، وهو الأمر الذى يعد بمثابة المعادل الشعرى لتأييده للبرلمان وإعدام الملك تشارلز الأول(١٤). وعلى الرغم من حصافة مارفيل فى التعامل مع الجوانب السياسية بشكل ضمنى، فإن امتداحه لرفض ميلتون للقافية يعبر عن إطرائه على المواقف الشعرية والسياسية التى يتسم ميلتون بها دون تقديم أية تنازلات. كما يوحى إذعان مارفيل لذلك الخوف المبدئى الذى يشوبه "الارتياب" (بيت ٦) من أن ميلتون ربما يكون قد دنس الديانة المسيحية بتلك الأساطير الكلاسية لينتقم لفقدان بصره بأن ميلتون يشعر بمرارة ما تجاه فترة إعادة الملكية، وذلك لأن قصيدة الفردوس المفقود تربط ما بين فقدان ميلتون لبصره والعزلة

السياسية التى سادت تلك الفترة (٧.٢٦ – ٧.٢٨). ويقارن مارفيل على نحو غير صريح بين ميلتون والشاعر الرومانى لوكان Lucan الذى ألف قصيدة ملحمية جمهورية فى ظل حكم نيرون Nero، وذلك بالاستشهاد بتعبير جونسون الافتتاحى بشأن "الشك" المشوب بالترقب الذى استخدمه جونسون فى أبيات المديح التى نظمها عند ترجمته لأشعار لوكان(١٥). غير أن إثناء مارفل على ذلك "الجلال" الذى "يسود" الملحمة (بيت ٣١) يوحى ضمنًا بشكل يتسم بالفطنة أن ميلتون قد تسامى على غضبه من خلال إبداعه لمملكته الشعرية الربانية.

وعلى الرغم من معرفة ميلتون المتبحرة بفنون الشعر الكلاسى (وعلى الأخص اليونانية) وتلك القائمة فى أثناء عصر النهضة، علاوة على استقلاليته الفكرية التى فاقت سابقيه من الشعراء/ النقاد الإنجليز، فإن وجهات نظره حول التدريب الضرورى للشاعر وكذلك الهدف المنوط به تستدعى للأذهان الآراء التى روج لها بن جونسون. ولما كان ميلتون يؤمن إيمانًا راسخًا بأنه "شاعر بالسليقة"، فقد استكمل هذه "الطبيعة" التى جُبل عليها "بالدراسة". فبالجمع بين المتعة والنفع يبرز الشاعر المثالى بالنسبة لميلتون "الفضيلة" من خلال جعل الحقيقة "ممتعة". ولكن متبعى فكر جونسون يغلب عليهم الطابع الدنيوى. ولذا فقد كان ميلتون يطمح إلى كتابة شعر مسيحى مستخدمًا الأجناس الأدبية العليا التى تتناول نماذجها الكلاسية الأساطير الوثنية، ومن ثم فقد ركز ميلتون على العلاقة بين القيم الكلاسية والمسيحية، وهو الأمر الذى يمثل العمود الفقرى للفن الشعرى الإيطالى فى عصر النهضة. وباستحضار المفهوم واسع الانتشار بأن الكتاب المقدس به خلاصة وافية شافية، ينادى ميلتون بضرورة التوصل إلى نظائر توراتية للأجناس الأدبية الكلاسية الرئيسية. وسيكون من شأن تدين ميلتون الحق وإتقانه "اللياقة" الكلاسية والقواعد المحركة للأجناس الأدبية عظيم الأثر فى مساعدة ميلتون على مباراة فحول الشعراء الكلاسيين علاوة على شعراء عصر النهضة. وعلى الرغم من أن أتباع جونسون قد قبلوا بشكل عام الربط الذى عقده

هوراس بين الإلهام والشعر "المجنون" وغير المنضبط (فن الشعر ٤٥٣-٤٧٦)، فإن ميلتون يصرح بأن الشعر "هبة" إلهية الإلهام تتطلب الصلاة وكذلك ضبط النفس. وفى الفردوس المفقود، مثلما هو الحال مع توركاتو تاسو Torquato Tasso يسأل ميلتون الرب المسيحى الإلهام، بدلا من أن يتوجه بالسؤال إلى إحدى ربات الشعر الوثنيات[١٦].

كما يختلف ميلتون عن أتباع جونسون فى تبجيل أعظم شاعرين إنجليزيين طموحًا من حيث نوع النظم الذى يؤلفونه، وهما تشوسر Chaucer وإدموند سبنسر Edmund Spenser، باعتبارهما ممثلين لخط قومى "بروتستانتى" ملحمى يضاهى فى جودته الشعر الذى نظمه القدامى. (فمثله مثل العديد من البروتستانت يعتبر ميلتون الشاعر تشوسر "بروتستانتي الأصل" وذلك لشجبه رجال الدين والكنيسة فى العصور الوسطى سواء فى الأعمال الأصلية أو "المشكوك فى صحة نسبتها الأبوكريفية"[١٧]). أما بالنسبة إلى سبنسر فقد قلد تشوسر تمامًا، كأنه النسخة الإنجليزية من فيرجيل وذلك باعتباره "معينًا بالإنجليزية التى لا تشوبها شائبة". وعلى الرغم من ذلك فقد أدان جونسون ذلك التقليد لتشوسر وتلك المحاكاة لأسلوب سبنسر المهجور، سيرًا على النهج الرومانى بإصراره على الالتزام بالالتصاق بالاستخدام المعاصر للغة (هوراس فن الشعر ٤٧-٧٢؛ وكوينتيليان Institutio oratoria ١/ ٦/ ٣). وعلى العكس من ذلك نجد ميلتون يفاخر بكل من سبنسر وتشوسر فى قصيدته التى نظمها لتخليد اسم ماركيز مانسو لكونهما نموذجين لإنجازات الشعر الإنجليزى. ويذهب جونسون إلى أن الشعر يفوق الفلسفة فى قوته التعليمية، وبالمثل يقول ميلتون فى مؤلفه بعنوان "أريوباجيتيكا" (أو مجلس قضاة أريوباجوس) Areopagitica (سنة ١٦٤٤) بأن سبنسر الذى يعد "معلمًا أفضل من كل من سكوتاس Scotus أو أكويناس Aquinas" يجسد تفوق الشعر على الفلسفة الذى تحدث عنه جونسون[١٨].

ولكن ميلتون يتماثل وأبناء بن في إقراره بعظمة الشعراء الآخرين الذين ليسوا على شاكلته وبفضلهم؛ حيث يقول ميلتون في عمله المسمى "في شكسبير" والذي يعد واحدًا من بواكير الإقرارات الإيجابية بفضل وتميز كتابة شكسبير "الطبيعية"، بأن "البحور الشعرية السلسة التي تتدفق من ذلك المؤلف المسرحي يخجل منها "الفن القائم على المحاولات الجهيدة والبطيئة" (السطرين ٩ و ١٠)، كان ميلتون على دراية بالمشقة التي تكبدها في تولي موهبته الشعرية بالعناية والتربية والرعاية، ومن ثم فإنه يحط من قدر نفسه أمام شكسبير، تمامًا مثلما فعل هوراس أمام بيندار. ويقوم ميلتون في كتابيه لا آليجرو L'allegro وإيل بينسيروسو Il penseroso (هذا الأخير الذي كتبه حوالي عام ١٦٣٧) باستكشاف أمزجة شعرية متقابلة. وذلك على الرغم من إن بينسيروسو الذي مثل مرحلة النضج الشعري لميلتون يعد بمثابة القول الفصل في قضية تلك الأمزجة المتقابلة التي جمعها ميلتون في تجانس فريد. فبينما يأمل الشاعر في هذا العمل أن يكتب شعرًا ثريًا يحفل بالأصداء الروحية والمجازية " تعني الأشياء مدلولات تفوق تلك التي تذهب إليها عقولنا لمجرد أن تطرق تلك الأشياء آذاننا" (سطر ١٢٠)، تحتفي لا آليجرو بكل من "الطبيعة" و"الفن" الكلاسي، وذلك من خلال الربط بين كل من وليد الخيال "شكسبير" ووليد العالم "جونسون" (السطور ١٣٢-١٣٤)(١٩).

تذهب القصيدتان إلى تمجيد التنوع الشعري الإنجليزي وذلك على نحو يجيش بالوطنية، كما أن مناظرات ميلتون النثرية التي قدمها في أربيعينيات القرن السابع عشر تفترض جميعها علاقة تبادلية بين العظمة الشعرية والعظمة الوطنية. وفي ثنايا تشجيع ميلتون "للإصلاح" البيوريتاني (أي المتشدد في أمور الدين)، نجده يتخيل نفسه كاتبًا "لأنواع أدبية رفيعة" يمتدح فيها التوجيه الإلهي لإنجلترا، فضلا عن كتابة عمل عظيم يشبه الملاحم الإيطالية والكلاسية، تعمل جميعها على إرشاد "أناس

عظماء". وفى خمسينيات القرن السابع عشر يعقد ميلتون مقارنة بين دفوعاته النثرية عن إعدام الملك وفترة خلو العرش التى أعقبت ذلك، وملحمة تمجيد بنى وطنه. وعلى الرغم من أن ميلتون، ذلك المناظر العنيف، يميز مثلما فعل جونسون بين صفوة مثقفة ذات خلق من ناحية، و"الرعاع" من كل الطبقات، من ناحية أخرى، فهو يتخيل وبمنتهى الحماسة أن شعره يمجد المبادئ والنماذج الكلاسية، وذلك من أجل انتقاد الحال التى آلت إليها إنجلترا لتصبح على إثرها دولة ضالة وآثمة، وهو الشعورالذى أفرز الفردوس المفقود. فهى القصيدة التى تأتى لتخاطب هؤلاء "الأكفاء... على قلتهم" (الجزء ٧، سطر ٣١). ومثلما هو الحال فى دفاع ميلتون عن الشعر المرسل، نجد أن مقدمته لمسرحية Samson agonistes عذاب شمشون تطعن فى القيم الأدبية ذات المعايير الكلاسية التى يتمثلها القارئ الإنجليزى، موحية بأنه لن يتمكن من تقدير المسرحية سوى هؤلاء الذين بوسعهم استيعاب الملهاة القديمة والتطهير الأرسطى. ويشجب ميلتون الملهاة المفجعة أو ذلك وذاك لأنها تنحرف عن خط الممارسة الأدبية الذى رسمه الأقدمون وجدير بالذكر أن الملهاة المفجعة هى نفسها ذلك الجنس الأدبى الذى دافع عنه جونسون واحتفى به جون درايدن فى مقاله عن الشعر المسرحى (١٦٦٨) باعتباره معبرًا عن العبقرية الإنجليزية التى تؤثر "التنوع"(٢٠).

من الممكن أن نعقد مقارنة بين كلاسية ميلتون البيوريتانية وكلاسية ويليام دافينانت المؤيدة للحكم الملكى التى وردت فى مقدمته لملحمته جونديبرت Gondibert عام ١٦٥٠. ولما كان دافينانت يكتب فى أثناء فترة خلو العرش (التى كان مناهضًا لها)، فإنه يمتدح الملحمة لقيامها بتشكيل صفوة مؤيدة لسياسة البلاط الملكى، بل وإرشادها فى أثناء فترة الحكم. قام دافينانت بالمطابقة بين التقسيمات الاجتماعية فى المجتمع الإنجليزى والتفرقة التى وضعها أرسطو بين القلة المتفتحة والمهيأة لتلقى الإقناع الأخلاقى، والكثرة التى تستحق العقاب (كتاب الأخلاق لأرسطو المُهدى إلى

ابنه نيكوماخوس (Nicomachean ethics). ومن ثَم فقد صرح دافينانت بأنه لا ينبغى أن تخاطب الملحمة عامة الناس الذين لا يستجيبون سوى "للعقاب". كما ذهب مثلما فعل غيره من مؤيدى الحكم الملكى إلى ربط "الإلهام" الشعرى "بالتعصب الدينى" البيوريتانى الذى يستعصى على العلاج. ولذا فلم يكن غريبًا أن يرفض مفهوم الإلهام، مؤثرًا عليه المصادر الهوارسية للسلطة الأدبية التى تتمثل فى الموهبة والتعلم والنقاد الفطناء. ثم عمِد دافينانت إلى الحط من قيمة سلطة الشاعر الثقافية، وذلك كرد فعل معاكس للإفراط فى التخيل. كما قدم دافينانت الفيلسوف هوبز Hobbes باعتباره أفضل النقاد له، زاعمًا بأنه يتحتم أن يقوم الحكم الفلسفى بتنظيم أفكار الشاعر "الجامحة" وضبطها، ومن ثم التقليل من تشابهها مع طبيعة الدهماء المتمردين الذين يقارنهم دافينانت "بالإلهام الوحشي". لقد أصبح الفيلسوف الآن أكثر جدارة من الشاعر نفسه بأن يضطلع بمسؤولية الضبط الرشيد للخيال الشعرى الجامح.

كان من شأن الازدواجية التى انطوت عليها آراء دافينانت بشأن السلطة الشعرية أن أسفرت عن العديد من التناقضات فى كلاسيته. فعلى حين يمنع التقليد الشعراء من التفوق على سابقيهم، فإنه وبالفلسفة نفسها يكبح جماح "الشطحات" الشعرية. نهج دافينانت نهج أرسطو فى التعميم بأن كل أشكال الإصلاح تنأى بنفسها عن كل أشكال الإفراط. وعلى الرغم من ذلك، فإن إعادة إنشاء حكم يؤيد النظام الملكى يستلزم طموحًا معيبًا ومفرطًا، أكثرمن احتياجه لمجرد الإصلاح، وذلك فى مجالى السياسة والشعر على حد السواء. وعلى الرغم من شجب دافينانت للطموح المفرط، فإنه يلاحظ أن "الرجال الصالحين" يُبدون "قدرًا قليلا للغاية من الاشتهاء" للعظمة والسلطة. ومع سعى دافينانت لتحقيق العظمة الشعرية والقوة التوجيهية، يمتدح انحرافاته الشعرية عن النماذج الكلاسية، وإن كان يفعل هذا على نحو يتسم بالحذر (٢١).

شعر النقاد عقب فترة إعادة الملكية بمدى عمق الصدع الذى يفصل بين حاضرهم "والعصر السابق" الذى تميز بثقافة ملكية مستقرة، ولذا فقد اعتبر الكثيرون منهم أن عملية الإصلاح الأدبى التى تقودها الحركة النقدية أمر ضرورى من أجل تعزيز إعادة حالة النظام الداخلى والقوة الخارجية لإنجلترا مرة أخرى. ولذا فقد ظهرت فى الوقت نفسه مقولة "الإمبراطورية والشعر" (حسب قول إيرل روسكومون Earl of Roscommon) وهو الذى أصبح من الشعارات السائدة فى تلك الفترة. كما كان الناقد الكلاسى المحدث الذى ظهر فى فرنسا القوية تحت حكم لويس الرابع عشر نموذجًا جديرًا بالتقليد فى إنجلترا. وعلى حين ظلت الأهداف التقليدية المعهودة قائمة فى الساحة الأدبية، حيث كانت تهدف إلى خلق الموازنة بين الإمتاع والتعليم مثل "الطبيعة" و"الفن" و"إبداعات الخيال" و"الحكم"، ظهر المزيد من النقاشات المطولة حول القواعد والتحليلات التقديرية للياقة الأسلوبية ومحاكاة الواقع ومدى انسجام النصوص الأدبية مع المُثل الأخلاقية العليا. وكان من شأن ظهور شخصيات مثل توماس رايمر Thomas Rymer الذين كانوا فى الأساس نقادًا أكثر من كونهم كتَّابًا مبدعين، أن أصبحت تلك الشخصيات مثلا شاهدًا على ذلك الصدع المتنامى بين "الخيال الشعرى" و"الحكم النقدى"، وهو الأمر الذى نجده واضحًا لدى دافينانت.

إلا أن سلطة النقاد الأدبية لم تكن لتمر هكذا دونما اعتراض. فنجد أن روبرت هوارد Robert Howard ووليام تمبل William Temple يتزعمان حركة لمناصرة الحرية فى مواجهة القواعد النقدية. كما تقوم أفرا بيهن Aphra Behn بإنكار اعتبار تلك "القواعد العفنة" و"المعرفة" الكلاسية التى يحتكرها الذكور عوامل ضرورية لنجاح الدراما. وأيضًا اعترض صمويل بتلر Samuel Butler قائلا بأن الشعراء "المتحذلقين والفلاسفة" هم القادرون على إصدار أفضل الأحكام وأدقها على الشعر. كما أن درايدن Dryden، الذى كان يعد بمثابة أعظم نقاد تلك الفترة، قد حذا حذو

جونسون فى صياغة أعماله على غرار الشاعر– الناقد "الأكثر تثقيفًا" ألا وهو هوراس Horace. كما زعم درايدن بأن الشعراء هم "أكثر الناس لياقة" ليكونوا نقادًا، ولكنهم ليسوا النقاد الشرعيين الوحيدين، حيث تعمل الأحكام التى يصدرها النقاد على مساعدة "إبداعات الخيال" الشعرى على البقاء داخل إطار "الحدود" الصحيحة. أما هؤلاء الذين يُنصّبون أنفسهم "رقباء" على الشعر فهم متغطرسون بدرجة كبيرة (٢٢).

ومن ناحية أخرى نجد رايمر الذى يعد من أشد المناصرين تعصبًا للقواعد الأرسطية، كما جمعها ونسقها النقاد الفرنسيون، يصب جام غضبه على الأعمال المسرحية الإليزابيثية لانحرافها عن تمثل الوحدات الشكلية (للزمان والمكان والحدث) وكذلك لعدم التزامها بمبادئ محاكاة الواقع واللياقة و"العدالة الشعرية" التى يفترض توافرها جميعًا فى المسرحيات الكلاسية. وعلى حين يسلم المعارضون لهذه الفكرة على وجه العموم، أى الفكرة القائلة بأن الأدب والنقد الكلاسيين يتضمنان بعض المعايير والمبادئ الأساسية والباقية أبدًا، فإنهم يدافعون عن التنوع الأدبى باستماتة. فقد أكد جون دينيس John Dennis معلنًا بأنه يتحتم على الأدب أن يتكيف مع الديانات والعادات والتقاليد المختلفة. كما ذهب درايدن إلى أن المعايير التى وضعها رايمر "محدودة" وضيقة أكثر مما ينبغى، وأنه يتوجب على الاصطلاحات والأعراف أن تتلاءم و"الأمزجة" السائدة فى عصر من العصور وبين أمة من الأمم(٢٣).

تدافع مقالة درايدن التى كتبها عام ١٦٦٨ عن انحرافات الشعر الإنجليزى عن مسار القواعد الكلاسية والفرنسية. ويقوم هذا العمل بالتصدى للكيفية التى تعمل بها الأشكال الدرامية المختلفة عن الإمتاع والوعظ والتهذيب فى الثقافات المختلفة. وذلك من خلال إيراد أحاديث وكلمات المؤيدين للدراما الكلاسية والدراما الكلاسية الفرنسية الجديدة والدراما الإليزابيثية، فضلا عن الدراما المقفاة التى يكتبها درايدن نفسه، وذلك قبل أن يعطى الكلمة الأخيرة للمدافعين الإنجليز. فهناك العديد من

المناقب التى تحظى بها الدراما الحديثة وتفتقر إليها الدراما الكلاسية، وذلك من مشاهد الحب التى تبث الشفقة والشجن فى النفوس والتى منعت الأعراف الاجتماعية المؤلفين القدامى والكلاسيين من تناولها أو تصويرها. فالجدية الأخلاقية والالتزام بالوحدات اللذان تتميز بهما الدراما الفرنسية يعملان كما ينبغى على معادلة "المزاج الهوائى والمرح" الذى يتصف به الفرنسيون. وعلى العكس من ذلك نجد أن الدراما الإنجليزية وما تتمتع به من ملهاوات فذة وتنوع ممتع للشخصيات والأحداث تناسب أناسًا أكثر "عبوسًا" وكآبة وتقطيبًا يبتغون "الترويح". أطلق تيمبل أول قذيفة فى "المعركة التى نشبت بين القدامى والمحدثين" والتى دخل طرفًا فيها العديد من المثقفين الإنجليز والفرنسيين فى أوائل القرن الثامن عشر. وذلك عندما أعلن عام ١٦٩٠ سمو الأدب والثقافة الكلاسيين على نظريهما الحديثين. فقد اتفق تيمبل مع درايدن على تفوق الملهاة الإنجليزية الحديثة حيث عزا عظمتها كما فعل جونسون إلى "الأخلاط" المميزة للأمة دون غيرها من الأمم. وهو الأمر الذى ربطه تيمبل بالحرية وإنطلاقة الروح الإنجليزية[٢٤].

وعلى حين رفض رايمر الأذواق المتغيرة "للعامة غير العقلاء" سعيًا وراء قواعد ومعايير خاصة "بذوى الإدراك السليم" تتوارثها الأجيال، حاول درايدن التوصل إلى منزلة وسطى بين القيم المعاصرة وتلك الباقية. وبينما يزعم درايدن بأنه يتحتم عليه إرضاء جماهيره من المعاصرين حتى يُكتب النجاح للكاتب، فإنه ينتقد عملية تكييف النص المغالى فيها من أجل إرضاء ذوق "عامي" سريع التبدل والزوال، فالأعمال العظيمة تعمل على إمتاع "المثقفين/ المتعلمين" و"الحكماء" وكذلك "كل العصور" بغض النظر عن تنوعها[٢٥].

عملت معايير الصحة والتنقيح على تشكيل وجهة النظر الشائعة التى مفادها أن عملية التطور الأدبى الإنجليزى بدأت من عدم الصواب "الطبيعى" الذى وُصم به

الأدب فى العصور الوسطى أو العصر الإليزابيثى أو كليهما لتصل إلى التنقيح فى عصر إعادة الملكية. ويصف درايدن تطور الأسلوب بأنه بدأ طفلا فى العصر الإليزابيثى ليبلغ سن النضج فى عصر إعادة الملكية. كما لاحظ كل من رايمر ودرايدن التنقيحات التى أدخلها والر على العروض، فيقول دنيس إن درايدن قد أكمل ما بدأه والر من قبل(٢٦). ويقوم درايدن بتوحيد وجهة نظره عن التطور الأدبى مع الكلاسية* الهوراسية. فقد هاجم هوراس هؤلاء الذين قدموا آيات الإجلال والتقدير لشيوخ الكتَّاب لا لسبب سوى كبر سنهم (الرسالة رقم ٢/ ١.١٨ وحتى ٢/ ١.٨٩). يستشهد درايدن فى مقاله عن النقد الأدبى بهوراس، وذلك فى ثنايا دفاعه عن الانحرافات الإليزابيثية عن مدار السوابق الأدبية الكلاسية، ولكنه يتحدث لاحقًا عن "المنقح الأعظم" هوراس لتبرير ما ذهب إليه نقد عصر إعادة الملكية، علاوة على عملية تصحيح مظاهر عدم البراعة والإتقان فى الأدب الإليزابيثى. بل إن درايدن يسلط الضوء على مفاهيم هوراس الخاصة بالتطور الأدبى والمشتقة من وجهة النظر السائدة فى التراث البيكونى (والمعادى للكلاسية) التى تقول بأن "كل عصر يتعلم من الآخر، فالأخير.. يعرف أكثر.. من سابقه"(٢٧).

وعلى الرغم من ذلك فقد اعترى درايدن أيضًا، مثلما هو الحال مع العديد من معاصريه، قلق بشأن تمتع سابقيه من عصر النهضة بمرتبة أعلى وأسمى فيما يتعلق بالأساسيات والمبادئ الأولية. حيث تذهب دراسته المؤثرة عن شكسبير وجونسون والتى عملت الكثير؛ لكى تعكس منزلتهما النسبية، إلى أن الشاعر الكلاسى العالم يحتل مرتبة أدنى من تلك التى يحتلها الشاعر "طبيعى" العبقرية. فعلى حين يعرب درايدن عن تقديره لجونسون باعتباره مؤسس الكلاسية الإنجليزية المحدثة، فإنه يعتقد بأنه كان من الممكن أن يتميز جونسون وعصره فى مجال الصواب الكلاسى. ويزعم درايدن بأن جونسون قد كتب أكثر المسرحيات "صوابًا" فى عصره وأنه لم يكن له سوى "هنات معدودات" مقارنة بغيره. وقد تناول درايدن بالدراسة والتمحيص والإعجاب

الكيفية التي تجمع بها حبكة مسرحية Epicoene الصواب الكلاسي إلى التنوع الإنجليزي. وعلى الرغم من ذلك يزعم درايدن أيضًا أن جونسون لم يأت سوى بالقليل من "إبداعات الخيال" وأنه قد عاني من "أخطاء" عصره على الرغم من حكمته، وعلى طرف النقيض من هذا نجد أن شكسبير كان يمثل تحديًا أكثر ثباتًا وعنادًا. فعلى الرغم من أن أسلوب شكسبير "غير المتقن" وغير المستقيم يقدم "إبداعات الخيال" تتجاوز "قيود الحكم" ومن أن حبكاته غير القابلة للتصديق (التي هاجمها رايمر على نحو صحيح ومطابق للحقيقة) تشي بعصر غير مهذب، فقد سطع نجم شكسبير، دونما تعلم منه أو عناء، ليصبح الشاعر "الأكثر شمولية" بين الشعراء المحدثين "بل ولعله" بين الشعراء كافة، وذلك لسبره أغوار الطبيعة الإنسانية من خلال التصوير منقطع النظير للشخصيات المختلفة. لقد استأثر شكسبير "الإلهي" هذا بكل الفضل والمجد والثناء حتى كأنه "لم يترك أي قدر من المديح... إلى حد ما" إلى أي من لاحقيه. وعلى العكس من شكسبير نجد أن معايير الصواب في عصر إعادة الملكية لا تظهر على هيئة تطورغامض، وإنما في شكل استراتيجية للبقاء، فكما قال درايدن في مقاله، كان يتحتم على الكتَّاب المسرحيين في عصر إعادة الملكية أن يطرقوا سبلا أخرى وذلك بعد رؤيتهم لكل ما أنجزه سابقوهم(٢٨).

لعل الدفاع الذي ساقه درايدن عن شكسبير (في مواجهة رايمر) باعتباره "عبقريًا" على الرغم من "هفواته" يعيد إلى أذهاننا نصيحة هوراس لنا بأن نعفو ونتغاضى عن الهفوات الصغيرات لعظماء الكتَّاب (فن الشعر ٣٤٧-٣٦٠) وكذلك بمبحث "في السمو" الذي يعلن فيه لونجينوس تفوق الكاتب "السامي" الذي تعتور كتاباته بعض العيوب على نظيره متوسط الجودة أو ضئيلها الذي تخلو كتاباته من أي عيب (٣٢.٨ – ٣٦.٤). وعلى الرغم من ترجمة أعمال لونجينوس إلى الإنجليزية عام ١٦٥٢، فإن تأثيره العظيم على الاتجاهات النقدية يؤرخ له بصدور الترجمة الفرنسية التي قدمها بوالو عام ١٦٧٤. عمل لونجينوس على إمداد درايدن ومعاصريه

بالسلطة الكلاسية اللازمة للإعلاء من شأن المزايا الأدبية الأخرى بجوار الصواب، وبالفعل اقترح درايدن عام ١٦٧٠ أنه ينبغى أن يكون الشعراء "جسورين" بدلا من أن يكونوا "مغرقين فى الحذر". وبحلول عام ١٦٧٧ قرن درايدن ما بين كل من هوراس ولونجينوس بغية الدفاع عن "العبقرى السامى" الذى قد يأتى ببعض الأخطاء(٢٩).

وكما يشهد درايدن على صحة ما ذهب إليه شكسبير، فإنه يمكن اعتبار عملية امتداح عدم الصواب الذى يتميز بالسمو على القدر نفسه من الوطنية مثل ابتغاء الصواب نفسه؛ حيث يعلن أحد أكثر السطور التى كتبها والر ذيوعًا بأن الشعر الإنجليزى "جسور وسامٍ، ولكنه ذو مظهر مُهمل"(٣٠). ومن ثم أخذ الإعجاب الذى يقارب العبادة بميلتون فى التبرعم والازهار فقد تناول درايدن نفسه ميلتون على نحو يشى بالإعجاب والتناقض فى الوقت نفسه. حيث كان درايدن ينظر إلى ميلتون باعتباره كلاسيًّا "ساميًا" يعلو فوق أى انتقاد، ولكن مع اعتباره مؤلفًا مُخطئًا يحتاج إلى مراجعة وتصويب. ويمتدح درايدن ملحمة الفردوس المفقود فى تصديره للإعداد الأوبرالى لها، وذلك باعتبارها واحدة من قصائد إنجلترا "الأعظم سموًا"، كما نجده يدافع عن "الجسارة" الميلتونية. وعلى الرغم من ذلك، يوجه ناثانيل لى Nathaniel Lee الانتباه إلى الهدف التصحيحى الذى قصده درايدن واتبعه عندما قام "بتهذيب" ما تصوره ميلتون "بفظاظة" وصاغه من خلال "أفكار خشنة النسيج" وذلك ليجعله "أعذب لغة". يحتفى درايدن فى مقام آخر بالسمو الميلتونى، إلا أنه يعود لينتقد القطع "السطحية" والوزن الذى "تمجه الآذان"، والقاموس الشعرى "العتيق" (وهو الأمر الذى يتعارض مع المبدأ الهوراسى) وأخيرًا أوجه الانحراف العديدة عن الملحمة الكلاسية. ومثلما زعم جونسون بأنه أحب شكسبير "حبًا أعمى"، يحاكى درايدن جونسون بإصداره امتداحًا لا يتفق وقواعد النقد النزيهة، يقول فيها بأنه أحب ميلتون "حبًا أعمى". وفى تسعينيات القرن السابع عشر نادى النقاد "والمحبون حبًا أعمى" بميلتون "كنزًا" قوميًا "ساميًا": حيث وضع جوزيف أديسون Joseph Addison، فى تقريره

الخاص بأعظم الشعراء الإنجليز ميلتون "الجسور والسامي" فوق "قواعد النقاد الأكثر إحكامًا." وفي عام ١٦٩٥ صرَّح دنيس بأن الشعر الإنجليزي "جسور وسامي" وذلك قبل قيامه بعقد مقارنة بين ميلتون وبندار السامي. وفي عام ١٧٠٤ زعم دنيس بأن "العبقرية الجسورة" لميلتون قد أسبغت على إنجلترا شرفًا عظيمًا يتمثل في ملحمة سمت "مخالفتها للقواعد والأصول الأدبية" فوق كل القواعد التي وضعها القدامى[٣١].

استرعى انتباه لونجينوس وجهة النظر التي فحواها أن السمو يقوم في الأساس على الحرية السياسية (جزء ٤٤). فهناك أصداء سياسية واجتماعية للتناقض الذي وضعه الإنجليز بين السمو والصواب؛ حيث ارتبط السمو بحرية المواطن الإنجليزي، بينما ارتبط الصواب بالنظام الملكي المطلق في كل من إنجلترا وفرنسا. ويعزو النقاد التهذيب الذي حدث للأدب الإنجليزي في عصر إعادة الملكية إلى التأثير المتنامي للحاشية الملكية، كما ذهب درايدن إلى أن قدامى الكتَّاب المسرحيين الإنجليز كانوا "غير مصقولين" نتيجة لاختلاطهم المحدود بالحاشية الملكية. كما صرح روبرت ولسلي Robert Wolsely بأن إقامته في بلاط إيرل روشستر Earl of Rochester ساعده على "إصلاح" الدراما في أوائل القرن السابع عشر. إلا إن الاندماج في الحاشية الملكية من شأنه أن يخنق حرية التعبير وكذلك السمو الجسور. وقد قام درايدن في أثناء السنوات الأخيرة التي قضاها بين صفوف المنبوذين من بلاط ويليام الثالث باعتباره أحد أنصار جيمس الثاني بعد ثورة ١٦٨٨، بالمقارنة بين الرخص الشعرية المشتقة من سابقيه الإنجليز والماجنا كارتا؛ حيث قابل بين هجمات جيوفينال "الحماسية" على الطغيان والأهجيات الهوراسية "الذليلة" التي "تدين بدين الحاشية" وكذلك بين "السمو" الإنجليزي "والعبودية" الفرنسية للقواعد الكلاسية. ويقدم درايدن كتاب البلاط الفرنسي على أنهم أقل حرية حتى من كتاب روما الأوغسطية: وتبرهن نصيحة فيرجيل "الأمنية" لأغسطس في الإنيادة على أن "رجل البلاط الملكي" في غير حاجة لأن يكون "خادمًا وضيعًا"، إلا أن النقاد الفرنسيين الذين يجتمعون

مرتعدين تحت نير "سيد مستبد" لم يكونوا "ليجرؤوا" على ملاحظة حقيقية كهذه. وعلى حين يوجه الوطنى المناصر للملك جيمس الناقد درايدن إلى استرقاق النقاد الفرنسيين، يهاجمهم تيمبل (عضو الحزب البريطانى المناصر للإصلاح والمعروف لاحقًا باسم حزب الأحرار) باعتبارهم "حكامًا مستبدين" مقلدين لطاغيتهم[٣٢].

عمد النقاد إلى عقد مقارنات بين الحبكات المسرحية المعقدة وغير المقيدة والأسلوب الجذل والصياغات اللغوية الجسورة التى تميز جميعها أسلوبهم الإنجليزى الأصيل من جهة والصواب الأدبى الفرنسى من جهة أخرى. وهو الأمر الذى لم يخلُ بحال من الأحوال من أصداء سياسية تعتمل دائمًا فى خلفية تلك المقارنات. وعلى أية حال فإن أحد أعظم المشروعات الأدبية والنقدية فى أواخر القرن السابع عشر كان يهدف إلى تلطيف الشدة أو القوة الإنجليزية أو الإليزابيثية من خلال الصواب الفرنسى أو ذلك الخاص بعصر إعادة الملكية، ومن ثم القيام بالمزج والتأليف بين الطراز الكلاسى والحرية (كما هو الحال فى دستور إنجلترا المثالى "والمتوازن"). نادى ريتشارد فليكنو Richard Flecknoe بألا تكون الدراما "سطحية" للغاية (مثل الدراما الفرنسية) ولا أن تكون "شديدة الارتباك" والتشويش (مثل الدراما الإليزابيثية) وفى مؤلف درايدن باسم المقال نجد أنه حتى المدافع عن الدراما الإليزابيثية ينصح بضرورة الوصول إلى طريق وسط بين أوجه القصور والنقص الفرنسية وأوجه الإفراط والمغالاة الإليزابيثية. فعند مقارنة قدرات المسرح البريطانى الخشنة "بالمهارة" التى يتمتع بها مسرح فترة ما بعد إعادة الملكية مع افتقاره "للعبقرية"، نجد أن درايدن قد امتدح وليام كونجريف فى سنة ١٦٩٤ من خلال خطاب شعرى وذلك لتخفيفه مدى "قوة" و"شجاعة" الكتابة الإليزابيثية للحصول على "الفخامة" والحكم اللذين يميزان عصر إعادة الملكية لدرجة أن "عصر الألمعية الحالى يحجب بها سابقيه" (الأبيات ٢، ١٢-١٣، ١٩،٥٧)[٣٣]. يعكس هذا المديح الموجه من جانب درايدن قدرًا أكبر من الأمل تجاه الثقافة الإنجليزية أكثر اقتناعه بقدرات كونجريف.

يقدم نقاش الشعر الإنجليزى الذى يعرض له درايدن فى كتابه بعنوان Preface to his Fables (١٧٠٠) – وهو عبارة عن مجموعة من الترجمات – القول الأخير لميوله بشكل عام علاوة على شعوره بأن الأدب الإنجليزى عليه بالضرورة إحداث التآلف بين فضائله المتنوعة. ويدعى درايدن من خلال تعظيمه للثقافة القومية أن تشوسر يضارع فى كتاباته الملاحم الكلاسية، بل إنه مثله مثل هومر وفريجيل يتمتع بتبجيل أمته له. وفى جدل يذكرنا بذلك الذى أجراه قبالة شكسبير يعلن درايدن أن تشوسر على الرغم من خشونة أسلوبه وعروضه فقد كان يتمتع "بطبيعة شاملة" تمكنه من تصوير "الأمة الإنجليزية بأسرها فى عصره". وفى هذا الصدد يعتبر تقدير درايدن لقدرات تشوسر العبقرية على المحاكاة مبتكرًا بنفس قدر امتداحه لأعمال شكسبير.

يستعرض درايدن الشعر الإنجليزى من منظور "الخطوط" العريضة المختلفة بحيث يقارن ما بين الخط الملحمى فى كتابات تشوسر وسبنسر وميلتون، من ناحية والخط "الصحيح" بداية من إدوارد فيرفاكس Edward Fairfax وانتهاء بوالر Waller. ويضع درايدن نفسه من خلال الترجمة بصفته موحد تلك الثقافتين: تمامًا مثلما يدعى سبنسر أنه قد روح تشوسر "قد لبسته وانتقلت إليه"، ولكن درايدن "يضفى لمعة" بل "ويصحح" تشوسر. ونجد أن درايدن بالفعل فى سعيه للمزج بين الثقافات الإنجليزية المتنوعة يمحو الحدود الفاصلة بين ما هو أصلى وما هو تقليد وما هو خشن وما هو صحيح. يضع درايدن نفسه فى حزب واحد مع تشوسر بصفته شاعرًا مقلدًا، بل ومع الشعر الإنجليزى بشكل عام، وذلك بادعائه أن "تهذيب" تشوسر للمادة الشعرية الإيطالية يبين مدى "تحسين العبقرية الإنجليزية أى ابتكار" بدلا من "الاختراع من جديد". ويأمل درايدن بشىء من التواضع بعد أن أقر بأنه وزمنه لم يصلا إلى حد الكمال بعد، أن تعيش أعماله زمنًا بالقدر الكافى طويلا؛ لكي تستحق "التصحيح" بدورها. ومن المثير أنه يخفف من التوجه التقدمى الميال إلى التنقيح بمفهوم نسبى

للتغيرالأدبى، وهو بهذا يتوسع فيما ساقه هوراس من تعليقات حول عدم الاستقرار اللغوى (فن الشعر ٧٠-٧٢) من خلال عرض تحديثه لتشوسر على أنه نوع من أنواع رد الفعل للتغيرات الثقافية واللغوية التى يصبح بموجبها جميع أنواع الشعر، بغض النظر عن عظمتها، من الأنواع "الميتة" أو "المبهمة" وفى حاجة إلى "تحول" من أجل إعادة إحيائها(٣٤).

يوضح النقد الأدبى من جونسون إلى درايدن إقرارًا متزايدًا فى تَفَتُّه وتنوعه بعظمة الأدب الإنجليزى. ففى حين يُدين جونسون الانحراف عن التقاليد الكلاسية من أجل تأسيس خط إنجليزى كلاسى، يستخدم درايدن المعايير الكلاسية فى نقده وتنقيحه وأخيرًا فى إحداثه التآلف بين الثقافات المتنوعة من أجل تأسيس تراث إنجليزى معتمد يقف على قدم المساواة مع الخط الكلاسى. وكان من شأن الخط الثرى والمتنوع والعريض والحكيم من أعمال درايدن النقدية والتقديرية أن يقدم نموذجًا احتذاه أفضل النقاد اللاحقين للأدب الإنجليزى.

الهوامش

1- C. H. Herford and Percy and Evelyn Simpson (ed.), Ben Jonson, 11 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1925-52), vol. V, pp. 23, 164; vol. VIII, pp. 615-16, 639, 642.

2- Jonson, vol. VIII, pp. 567, 585-6, 591, 638.

٣- المرجع السابق ص. ٣٩٠-٢، ٥٨٣-٤.

4- G. Gregory Smith (ed.), Elizabethan critical essays, 2 vols. (Oxford: Oxford University Press, 1904), vol. I, pp. 156-7; J. E Spingarn (ed.), Critical essays of the seventeenth century, 3 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1907), vol. I, p. 6.

5- Jonson, vol. IV, p. 350; vol. V, pp. 24, 164, 294; vol. VIII, pp. 315, 587.

6- Jonson, vol. III, p. 435; vol. IV, pp. 43, 131; vol. VIII, p. 583; قارن مع Seneca, Epistle 44, Juvenal, Satire

7- Jonson, vol. XI, pp. 457-8.

8-Thomas Carew, Poems, ed. R. Dunlap (Oxford: Clarendon Press, 1949), pp. 71-4.

9- Jonson, vol. I, pp. 133, 138.

10- Certain sermons or homilies (Oxford: Oxford University Press, 1840), pp. 492-3.

11- Edmund Waller, Poems, ed. G.T. Drury (London: Lawrence and Bullen, 1893), pp. 149-50, 326-7.

12- Jonson, vol. VIII, pp. 622.

13- Andrew Marvell, Complete poems, ed. E. S. Donno (Harmondsworth: Penguin, 1972), pp. 192-3.

14- John Milton, Complete poems and major prose, ed. M. Hughes (New York: Odyssey, 1957), p. 210.

15- Jonson, vol. VIII, p. 395.

16-Milton, Poems, pp. 84, 667-71.

17- Caroline F.E Spurgeon, Five-hundred years of Chaucer criticism and allusion (1357-1900), Part I (Oxford: Oxford University Press, 1914), pp. 104-6, 112-13, 122-5, 151-3, 173-4, 220-1.

18- Milton, Poems, pp. 128, 728-9; Edmund Spenser, Poetical works, ed. J. C. Smith and E. de Sélincourt (London: Oxford University Press, 1970), pp. 222, 424-6, 442-3 (The Faerie Queene, 4.2.32; The Shepherdes calendar, February, June); Jonson, vol. VIII, pp. 618, 636.

19-Milton, Poems, pp. 63-4, 68-76.

20- Milton, Complete prose works, volume I (1624-1642), ed. D. M. Wolfe (New Haven: Yale University Press, 1953), pp. 471-3, 616, 898; Poems, pp. 346, 549-50, 669-70, 838; Jonson, vol. VII, pp. 9-10; John Dryden, Of dramatic poesy and other critical essays, ed. G. Watson, 2 vols. (London: J. M. Dent, 1962), vol. I, pp. 58-9. للمزيد من النقاش حول اختلاف الحس ما بين ميلتون وجونسون بشأن الجمهور راجع مقالة كولين بارو فى هذا الكتاب ص. ٤٩٢-٦.

21- William Davenant, Gondibert, ed. D. F. Gladish (Oxford: Clarendon Press, 1971), pp. 7-9, 12-14, 18, 22-5.

22- Spingarn, (ed.), Essays, vol. II, pp. 106-7, 280, 307; vol. III, p. 84; Aphra Behn, Works, ed. J. Todd, 7 vols. (Columbus: Ohio State University Press, 1992-6), vol. V, The plays,1671-7 (1996); Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 108-9, 173, 225; vol. II, pp. 30-1.

23- Thomas Rymer, Critical works , ed. C. A. Zimansky (New Haven: Yale University Press, 1956), pp. 17-76, 82-176; John Dennis, Critical works, ed. E. N. Hooker, 2 vols. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1939-43), vol. I, pp. 11-12; Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 212-19; vol. II, p. 195.

24- Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 41-3, 60; Spingarn (ed.), Essays, vol. III, pp. 32-72, 91-70. لمراجعة استمرار النزاع بشأن القدامى والمحدثين الدائر فى القرن الثامن عشر انظر Douglas Lane Patey, "Ancients and moderns," in The Cambridge history of literary criticism, ed. C. Rawson and H. B. Nisbet, vol. IV (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 32-71.

25- Rymer, Critical works, pp. 20. 62; Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 116, 145-7, 200. 276-7; vol.II, p. 162.

26- Rymer, Critical works, p. 127; Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 7, 171-2; vol. II, p. 281; Dennis, Works, vol. I, p. 14.

27-Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 23, 170, 177, 188; قارن مع Francis Bacon, The new organon, ed. F. H Anderson (New York: Macmillan, 1960), pp. 80-1.

28-Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 67, 69-76, 85, 92, 148, 173, 231, 246, 252-3, 257.

٢٩) المرجع السابق vol. I, pp. 143, 197; vol. II, 178

30- Waller, Poems, p. 214

31- Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 196, 199; vol. II, pp. 32, 84; Jonson, vol. VIII, p. 584; John T. Shawcross (ed.), Milton: the critical heritage (London: Routledge & Kegan Paul, 1970), pp. 83, 105; قارن Dennis, Works, vol. I, pp. 43-4, 333-4.

32- Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 181-2; vol. II, pp. 132, 161-2, 247; John Dryden, Essays, ed. W. P. Ker, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1900), vol. II, pp. 174, 179; Spingarn (ed.), Essays, vol. III, pp. 2-3, 84.

33- Spingarn (ed.), Essays, vol. I, p. xcviii, vol. II, pp. 93, 298; Rymer, Critical writings, p. 80; Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 56, 63; vol. II, pp. 161-2, 169-72, 238, 247.

34 -Dryden, Dramatic poesy, vol. II, pp. 270-1, 227-91.

(٥٧)

النقد الأدبى الفرنسى فى القرن السابع عشر

مايكل موريارتى

لعل هناك أسبابًا تحدو بنا إلى النظر إلى النقد الأدبى الفرنسى فى القرن السابع عشرعلى وجه العموم، باعتباره عملية تم بمقتضاها فرض مجموعة من المبادئ التى تتمثل فى الالتزام الدقيق "بالقواعد" ومحاكاة الطبيعة الخاصة بالقدامى، معممة كانت أم منتقاة، وهوالأمرالذى تم وفقًا لمبدئى محاكاة الواقع vraisemblance واللياقة bienséance وذلك من خلال المزج بين الإمتاع والتهذيب، وكذلك الفصل بين الأجناس الأدبية المختلفة، مع عدم إغفال تسلسلها الهرمى، وأخيرًا احترام الوحدات الدرامية، فبدأ تأكيد هذه المتطلبات فى عشرينيات القرن السابع عشر، ثم اكتسبت مزيدًا من الزخم على مدار العقد اللاحق. وبحلول عام ١٦٦٠ تقريبًا، كان النظام الكلاسى المحدث قد وطد لنفسه موطنًاعلى الساحة الأدبية، وذلك على الرغم مما يذهب إليه البعض من أن إحكام هذا النظام وإتمامه لم يحدث بصورة نهائية سوى فى القرن الثامن عشر. وقد تناولنا محتوى هذه المبادئ بالشرح المطول بين دفتى هذا المجلد، وفى غير هذا المقام؛ لذا سيكون التأكيد هنا على إبراز محتوى هذه المبادئ وإيضاحها، وكذلك الدلالات التى اكتسبتها فى ثنايا وأطر العلاقات الاجتماعية الخاصة بأدب القرن السابع عشر الفرنسى. وسنسعى إلى فك مغالق هذه القضية من خلال التصدى للخطاب النقدى وما يتألفه من موضوعات مختلفة وجمهور ضمنى وقنوات متعددة وعوامل خاصة.

كان "النقد" فى فرنسا فى أواخر عصر النهضة موسوعى المجال، على نحو أساسى. فهدف إلى وضع تفاسير لكل من النصوص الدينية والوثنية الخاصة بالعصور القديمة، فضلا عن تلك الفترة التى شهدت بزوغ فجر المسيحية، وذلك بغية تقريب الحقائق التى تزخر بها تلك النصوص وجعلها متاحة فى متناول العالم المعاصر. أما مجال اهتمام نقاد القرن السابع عشر، فقد كان أكثر ضيقًا وأشد تركيزًا. حيث تناول موضوعه مدًا معينًا من النصوص يمكن القول بأنه صار أكثر انتقائية من ذى قبل، وهو ما اعتاد الكتَّاب المعاصرون على الإشارة إليه باسم الآداب الرفيعة belles-lettres. وكان من شأن كل من الشعر، بما فى ذلك المسرح والقصص النثرى (واقعيًا كان أم خياليًا) والخطابات والرسائل والأعمال الشذرية ذات الطابع الأخلاقى والاجتماعى (وكذلك التاريخى أيضًا) أن احتلت منزلة مركزية من قلب هذا النقد، على حين لم تحظَ الأعمال العلمية والفلسفية واللاهوتية إلا بمكانة هامشية، هذا إن وُجدت فى الأساس؛ حيث كان الاتجاه العام ينحو إلى عدم حفظ أى شىء من النشاط النقدى المناصر للحركة الإنسانية سوى ذلك الجزء الذى يتناول الخصائص الأدبية واللغوية للنص. فانصب الاهتمام فى الأساس على تحديد المصادر المشروعة للإمتاع النصى أكثر منه على النص نفسه، باعتباره مصدرًا للحقيقة. ومن ثم أخذ نمط خاص من النقد الأدبى فى التبلور والتشكل، حيث يمكن النظر إلى تطوره باعتباره انعكاسًا وأيضًا مساهمة فى ظهور أدب خاص بالقرن السابع عشر يشكل مجالا مستقلا للإنتاج والاستهلاك، كما يشتمل على مؤسساته الخاصة والمحددة التى يتم داخل إطارها تطوير معارف وقيم وتقاليد معينة[1]. إلا أننا نتناول بالأحرى اتجاهات أكثر من حالات قائمة بالفعل أو راسخة البنيان، وكذلك فإنه على الرغم من استخدام كلمة النقد فيما يتصل بالحكم على جدارة مؤلف ما أو عمل ما، وهو الأمر المصدق عليه بصورة مؤكدة فى ثلاثينيات القرن السابع عشر، نجد أن المعجم الذى وضعه أنطوان فروتييه Antoine Furetière عام ١٦٩٠ لا يزال يربط بين هذه الكلمة

والنشاط النقدى الأكثر اتساعًا والسارى على نقاد من أمثال "آل سكاليجر les Scaligers وآل كوزابون les Causaubons وآل ليبسيس les Lipses وإيرازموس Erasmes وتيرنيب les Turnèbes"(٢) علاوة على ذلك فقد ظل ينظر إلى النقد الأدبى باعتباره (مثل علوم البلاغة) موجهًا للإنتاج والاستهلاك، ولا غرو فى ذلك، فقد كانت علوم البلاغة وفن الشعر لا يزالان فى الفترة نفسها مرتبطين ارتباطًا وثيقًا، فضلا عن تأثير الفصاحة الشفهية على المواقف السائدة من الكتابة. كما تمثل الوسيط الذى استخدمته معظم تيارات هذا النقد الجديد فى اللغة المحلية التى كانت تعكس ذلك الارتداد عن تيار الحركة الإنسانية فى عصر النهضة، ثم الارتماء فى أحضان جمهور وطنى، وإن كان هذا الخيار أعظم اتساعًا من مملكة الأدب المناصرة للحركة الإنسانية. ومهما يكن من أمر فقد ظهر بالقرب من نهاية القرن السابع عشر ضرب من ضروب إحياء فلسفة عصر النهضة التقليدية، الذى تمثل فى الدراسات والأبحاث التاريخية وتلك الخاصة بفقه اللغة التى قدمها بايل Bayle والتى تم تكييفها مرة أخرى للخوض فى أتون المجادلات الدينية والفلسفية.

عمد القرن السابع عشر إلى توسيع قاعدة جمهور القراء التى يخاطبها ليخرج من شرنقة العلماء الضيقة إلى جمهور عريض من العامة، وهو الجمهور الذى كان هذا النقد قد ساعد بطريقة أو بأخرى على إيجاده، وقد بدا هذا التغيير التوجهى وذلك التقارب الذى حدث بين النشاط النقدى وعملية الممارسة الأدبية جيلين فى الأجناس المختلفة التى كان يتألفها الخطاب النقدى آنذاك. حيث لم يتم نقل الجزء الأعظم من النقد المهم وذى البال الخاص بتلك الفترة على هيئة أطروحات منظمة أو شروح وتفسيرات لأرسطو، وإنما على هيئة تصديرات لأعمال أدبية مفردة أو مقالات نقدية عليها؛ لذا فقد تم التسليم بوجود جمهور قراء واحد ومفرد لكل من الأدب والنقد (إلا أن مؤلف كل من فرانسوا إيدلين François Hedelin والأب دوبيناك abbé d'Aubignac بعنوان Pratique du théâtre فقد كان استثناء بارزًا عما نقول). كانت الطبقات

الأرستقراطية المرتبطة بالبلاط الملكى والصالونات الأدبية تُحكم سيطرتها على مقاليد هذا الجمهور العريض من القراء، الذى أخذ يتوغل نزولا أسفل السلم الاجتماعى؛ ليضم بين جنباته الطبقة البرجوازية الوسطى. وفى كنف هذا الجمهور أخذت النساء تلعبن دورًا عمليًا ورمزيًا على قدر كبير من الأهمية.

فقد كان بمقدور هؤلاء النسوة اللاتى كن يعقدن الصالونات الأدبية أو يرتدنها أن يمكنّ كاتبًا من ترجمة رأسماله الثقافى إلى اعتراف به وتقدير جماعى له. لقد كانت النساء يمثلن نموذجًا لحسن التمييز الأدبى من غير حاجة منهن إلى الدراسة العلمية الأكاديمية، التى أضفت الشرعية على نظرائهن من ذكور الأرستقراطيين الأمناء وكذلك مع مبادئ التقييم مثل مبدأ "الذوق"، وذلك بدلا من المعاييرالأكثر شكلية التى ما فتأ العلماء يوردونها ويرددونها. كما تم طرح الأعمال (مثل تلك التى كتبها سوريل Sorel ودو بليزير Du Plaisir التى نوردها فيما بعد) يتمثل هدفها الظاهرى فى إمداد هذا الجمهور العريض بالمبادئ الأساسية للكفاءة الأدبية: وعادة ما يمكن تضمينها بعض النصائح فيما يختص بكيفية كتابة الخطابات والتخاطب مع الآخرين وأيضًا استخدام اللغة استخدامًا صحيحًا جنبًا إلى جنب مع الأطروحات الأدبية.

كان من شأن الصحافة الدورية التى تطورت بصورة خاصة فى النصف الثانى من القرن أن قدمت قناة جديدة للخطاب الأدبى الموجه نحو نخبة اجتماعية غير متبحرة فى العلم. وترسم هذه الإصدارات والمنشورات صورة الأدب والثقافة من خلال السياقات التى تم إقامة الخطاب الأدبى فيها. فعلى سبيل المثال نجد أن صحيفة جان دونوJean Donneau de Visé بعنوان Mercure galant كانت تضم تقارير عن المسرحيات والروايات التى صدرت حديثًا، وذلك جنبًا إلى جنب مع الأخبار العسكرية والدبلوماسية والاجتماعية، فضلا عن التقارير المصورة عن أحدث صيحات الأزياء وأيضًا الأشعار والأغانى والألغاز، كما أهاب جان دونو بقرائه أن

يتقدموا بآرائهم فيما يتعلق بسلوك بطلة مسرحية La Princesse de Clèves أو بمواطن الجمال بالمسرحية. أما صحيفة Journal des savants التى صدرت فى العام نفسه أى عام ١٦٦٨، التى كانت تورد فى الأساس تقاريرعلمية فلسفية ووطنية، فضلا عن التقارير التاريخية ذات الصبغة الكنسية وأيضًا الدنيوية، فعادة ما كانت تورد مباحث عن فن الشعر. لقد بدا الأمر كما لو كنا نتعامل مع عالمين اجتماعيين ثقافيين فى غاية الاختلاف.

كان من شأن اتجاهات الاستهلاك الأدبى أنها عملت على تعديل مدى النصوص والأجناس الأدبية التى تصدى لها الخطاب النقدى فعلى سبيل المثال عمد معظم العلماء إلى وضع الملحمة فى مرتبة الجنس الأدبى الرئيسى ومن ثم اعتبر النقد الخاص بالملحمة على درجة فائقة من الأهمية النظرية، إلا أن المسرح قد أصبح المصدرالأساسى لمعظم الخطابات النقدية ذات البال، نتيجة لعجز شعراء القرن السابع عشر عن تقديم نماذج شعرية ملحمية تحقق نجاحات حقيقية ومقنعة. ولا يتعلق أمر كهذا بمراعاة ما ذهب إليه أرسطومن وضع المأساة فى مرتبة تعلو الملحمة، بقدر كونه مرتبطًا بالحقيقة التى فحواها أنه عندما بدأ النقد المنهجى الفرنسى فى الضعف والانحسار فى ثلاثينيات القرن السابع عشر، كان لزامًا عليه أن يتوصل إلى تفاهم من نوع ما مع مجموعة كاملة من النصوص الدرامية المعاصرة الآخذة فى الاتساع والانتشار المستمر، وكذلك مع الأذواق القائمة فعلا والخاصة بجمهور يتألف فى الأساس من مرتادى المسرح. عمل هذا الاتساع النسبى وعدم التجانس اللذان اتسم بهما هذا الجمهور من النظارة المسرحيين على غرس بذور جمهور محتمل وجديد مهتم بالتفكير النقدى، وأصبح السحر الخاص بالنقد المسرحى الكلاسى المحدث يكمن فى الأساس فى محاولته التوفيق بين الولاء لنظرة أرسطو وشراحه، من ناحية، ومعايير المسرح المعاصر القائمة بالفعل من ناحية أخرى. وفيما يتعلق بالأشكال الأدبية الأخرى، فقد قام أنصار القصص الخيالية النثرية، التى تحظى

بقبول وانتشار واسعين بين صفوف العامة أكثر منها بين صفوف العلماء، بتشبيهها بالملحمة. بينما قام معارضوها أمثال بوالو بالحط من قدرها ووسمها بصفات مثال الرواية الرعوية الفاسدة، واعتبارها تقليدًا ساخرًا وزائفًا للأسلوب الملحمى. كما اعترف تشارلز سوريل بظهور شكل جديد من القصص النثرى وذلك عندما أفرد فصلا كاملا من مؤلفه Bibliothèque françoise (١٦٦٤) للرواية المحاكية للواقع. ولكن هذا الشكل الجديد حظى بما يُعتقد بأنه تناول نظامى له فى مؤلف دو بليزير بعنوان Sentiments sur les lettres et sur l'histoire (١٦٨٣).

تمكن النقد الأدبى من التأثير على الذوق العام من خلال تأثيره على المؤلفين أنفسهم، وهم الذين وجه إليهم الكثير من نقد القرن السابع عشر، سواء أكان ذلك على نحو ضمنى أو ظاهرى. فإذا حدث أن التزم كتَّاب التراجيديا بوحدات الزمان والمكان، فمن المحتمل أن أمرًا كهذا يتعلق "بتهذيب" الذوق العام، بقدر كونه مرتبطًا بحاجة هؤلاء الكتَّاب إلى تأكيد مكانتهم بين زملائهم من محترفى الأدب، الذين أخذوا على عاتقهم تأييد هذه المعايير وتدعيمها؛ حيث لم يخلُ الأمر من مخاطرة بالغة إذا اعتمد الكاتب المسرحى على نجاح عمله بين جمهور العامة، وضرب بعرض الحائط آراء الأدباء المحترفين، وهو الأمر الذى اكتشفه بيير كورنيل Pierre Corneille فى أثناء الجدل الذى دار حول ملهاته المأساوية Le Cid. ويرجع ذلك ببساطة إلى أن السوق الأدبية لم تكن حتى منتصف القرن التاسع عشر قد تطورت بعد بما يكفى؛ ليتمكن الكاتب من أن يحيا حياة كريمة مما يغله عليه قلمه، دون الاعتماد على الإعانات التى تقدمها المؤسسات المختلفة التى قام الكتَّاب بتنظيم أنفسهم فيها، مثل الأكاديميات.

يسلمنا ما سبق إلى قضية النقاد. لعله يجدر بنا هنا التمييز بين نقد الأديب المحترف الذى ترتبط هويته الاجتماعية ارتباطًا وثيقًا بكتاباته، ونقد الكاتب الهاوى التى تستقل مكانته الاجتماعية عن كتاباته أو كتاباتها. حيث يخضع الخطاب النقدى

لهذا النوع الثانى من النقد للمعايير وجداول الأعمال الخارجة عن نطاق الأدب، مثل الخلق الاجتماعى المتعلق بالأمانة (honnêteté). فقد تصدى فرانسوا دو لاموت فينيلون François de Mothe-Fénclon فى مؤلفه بعنوان Dialogues sur l'éloquence (الذى انتهى منه حوالى سنة ١٦٨٠)، إلى إشكالية أدبية احتلت مكانة مركزية فى النقد الأدبى أواخر القرن السابع عشر، وتتمثل فى العلاقة بين المعايير والسمو. غير أن المعايير التى عمد إلى تطبيقها لم تعدُ كونها معايير وعظية[٣]. أما المحترفون فقد أولوا أهمية قصوى لامتلاكهم نواصى وجوامع تلك المعرفة الأدبية المحددة واللازمة؛ لإصدار حكم وإنتاج أدبى صحيح، التى اعتبروها جزءًا لايتجزأ من تعريفهم لأنفسهم باعتبارهم أرباب مهنة من المهن.

أما هؤلاء الذين غيّروا أقدار النقد الأدبى الفرنسى فى القرن السابع عشر أمثال: جين تشابلان Jean Chapelain والأب دوبيناك abbé d'Aubignac، فقد كانوا ينتمون فى الأساس إلى تلك المجموعة التى لم تأل جهدًا فى تشكيل المهنة الأدبية، التى أطلق عليها الآن فيالا Alain Viala المثقفين الجدد doctes nouveaux، باعتبارهم أدباء ينتمون فى العموم إلى خلفية ثقافية برجوازية نبذوا الثقافة الموسوعية، التى تبناها سابقوهم على مدار الأجيال للحركة الإنسانية، فقصروا اطلاعهم ومعرفتهم الواسعة على مجال اللغة وعلوم البلاغة وفن الشعر، وهو المجال الذى استطاعوا من خلاله مد قنوات اتصالاتهم إلى جمهور نخبوى أكثر اتساعًا. وعلى وجه العموم قام الكتَّاب بجمع الكتابة النقدية والأدبية ساعين بذلك إلى صياغة قواعد الذوق التى يمكن بواسطتها الاستمتاع بأعمالهم. وذلك على الرغم من أن ملحمة تشابلين بعنوان La pucelle والتراجيديات التى كتبها دوبيناك لم تحقق نجاحات ملحوظة. ومن الأهمية بمكان أن ندرك أن الأدب فى أوائل القرن السابع عشر لم يكن مهنة تحظى باحترام الحاشية الملكية وتقديرها، فنجد تشابلين يشكومن أنهم يعتبرون لفظة شاعر مرادفة للفظة "مهرج" و"عالة"[٤]؛ لذا تعهد المثقفون الجدد وضع أنفسهم على قدم

المساواة مع الطبقة المهيمنة برسم انطباعات ذهنية وتطوير مفهوم جديد للأديب. وكان هذا يعنى جزئيًا تبنى بعض معايير المجتمع المهذب، ومن ثم تجمع مرثية بول بيليسون فونتانيه Paul Pellisson-Fontanier التى كتبها فى تأبين جان فرانسوا ساراسين Jean-François Sarasin بين الدفاع عن الأدب بصفته مصدرًا للترفيه مع امتداح سهولة أسلوب ساراسين الذى يندر أن يجده المرء بين أدباء المجتمع المهذب. ولكن هذا التأبين تضمن تطويرًا لمفهوم "القواعد" أى المعايير المشتقة فى أساسها من القدامى، التى أصبح المحافظة عليها بمثابة الدورالمنوط بالأديب، وذلك بغية تقديم نوع من الإمتاع إلى المجتمع المهذب يليق بسمو منزلته؛ لذا عندما يكتب ساراسين فى الكتابة بصفته ناقدًا مسرحيًا نجد أنه أقام علاقة وثيقة بين مناقشته وكتاب أرسطو فن الشعر، مشيرًا بذلك إلى تضامنه مع الكتَّاب المحترفين. ولعل أفضل تعبير للمثل العليا التى كانت ترومها مهنة الأدب الجديدة فى إطارعلاقاتها بالفئات الاجتماعية المهيمنة آنذاك ما ورد فى تصدير كتاب راسين Racine بعنوان Bérénice (١٦٧١)، حيث يدعو جمهوره إلى أن يثقوا بمتعتهم الخاصة التى يستشعرونها من العمل الأدبى وأن يتركوا الأمر للمحترفين؛ لكى يشغلوا ذواتهم بالقواعد التى عملت على توليد ذلك الشعور بالمتعة. فيصبح دور الكاتب ها هنا ثانويًا ولكن لا غنى عنه، إذ يمد الجمهور بالمتعة التى يقع مصدرها خارج نطاق معرفتهم، ومن ثم تصبح العلاقة القائمة بينه وبين جمهوره علاقة من التكامل الانتشائى. وحيثما يكون الكاتب مستيقنًا بقدرٍ كافٍ من أن القواعد قد صُممت لتحقق الإمتاع، يذهب ليؤكد أن الإمتاع فى حد ذاته هو القاعدة وأن الاستجابات الخاصة بجمهور المتفرجين التى ليس بمقدوره أن يخطأها لهى المؤشر الحق والكافى على جودة العمل. ونجد هذا الاتجاه فى مؤلف موليير Molière بعنوان Critique de l'École des femmes وفى مقدمة لا فونتان لكتابه بعنوان Fables. وعلى العكس من ذلك يكون التأكيد الذاتى للمهنة فى حد ذاتها وكذلك استقلالية الحق الأدبى أقوى منه عندما يصر الناقد على الإمتاع الذى لا

يتوافق مع القاعدة أمر باطل ولا أساس له من الصحة. ولذلك يرى دوبيناك أن إصدار الحكم العفوى على عنصر مثل المحاكاة أمر لا يخلومن الوقوع فى خطأ، حيث إن دراسة المسرح والخبرة أمران لازمان وأساسيان. ومن ثم يتحتم على الفرد معرفة القواعد حتى يتمكن من إصدار حكم صائب(٥). وبطريقة مماثلة يرى تشابلين أن الذوق السليم وحده ليس كافيًا، حيث ينبغى أن يلم الجمهور بالقواعد باعتبارها مجموعة من "المبادئ والمعايير الخاصة بالحقيقة الأزلية" التى تلم شعث جمهرة من الملاحظات المتمايزة التى لن يتمكن شخص بمفرده من اكتشافها ولوعاش على حياته عدة مرات(٦). فالقواعد حكمة شبه موضوعية يعتبر أرسطو وهوراس وهلم جرا بمثابة لسان حالها والمتحدثين الرسميين بما تريد أن تنطق به، وقد كانت واحدة من أهم الأطروحات النقدية فى تلك الفترة غير موضوعية من حيث الشكل على الأقل (على الرغم من أن تشابلين هو الذى صاغها). فقد جاء المؤلف بعنوان Sentiments الذى صاغته الأكاديمية الفرنسية تحت ضغط مؤسسها الكاردينال روشيليو يهدف إلى حسم الجدال الذى دار حول ملهاة كورنيل المأساوية Le Cid (١٦٣٧)(٧).

قام كورنيل فى أعقاب النجاح الذى حققته ملهاته المأساوية Le Cid بنشر قصيدة عصماء أسماها Excuse à Ariste، اعتبر فيها نجاحه ثمرة جدارته واستحقاقه المطلق، وذلك بعيدًا عن الضغوط التى يفرضها الأنصار وتمارسها جماعات المؤيدين (مضمنًا بذلك على استحياء أنه ليس بمقدور نظرائه من المؤلفين الإتيان بعمل كهذا). وقد كان من شأن فعلة كهذه أن تعد بمثابة انتهاك مروع لروح التضامن المهنى، بشكل استفز زميليه من الكتّاب المسرحيين جان دى ماريبه Jean de Mairet وجورج دى سكودرى Georges de Scudéry لتوجيه الطعنات الانتقامية إليه. اندلعت على إثر ذلك نيران حرب ورقية أشعلت مرة أخرى صدام المناظرات النقدية بشأن المناقشات النظرية من السنوات السابقة، (فبلغت حدًا من العنف الشخصى دفع

بريشليو فى نهاية المطاف إلى إصدار أمر بوضع حد لهذا الجدل واللغط) وضعت الصراع بين الرؤى الأدبية المختلفة فى الميزان.

يركز أهم الكتب هجومًا على كورنيل وهو مؤلف سكودرى بعنوان Observations sur le Cid (١٦٣٧)[٨] على انتهاك كورنيل للقواعد المسرحية الخاصة بمحاكاة الواقع والوحدات الثلاث وكذلك اللياقة، إلا أن هذه القواعد لم تكن فى الثلاثينيات من القرن السابع عشر قد تعدت مرحلة مبدأية من حيث فرضها فى متن النظريات الأدبية وما يستتبعها من ممارسة. حيث كتب كورنيل لاحقًا عن مسرحيته الأولى بعنوان Mélite (التى تم تمثيلها على خشبة المسرح ١٦٢٩-١٦٣٠) بأنها لم تلتزم بالقواعد لأنه لم يكن على دراية بها آنذاك[٩]. ولكن فرانسوا أوجييه François Ogier استشعر فى وقت مبكر ليس أبعد من ١٦٢٨ بضرورة الدفاع عن الملهاة المأساوية التى كتبها صديقه جان دو سكيلاندر Jean de Schélandre بعنوان Tyr et Sidon فى مقدمة هاجم فيها الانصياع الأعمى لما تمليه النظرية والممارسة من جانب القدامى[١٠]. حيث هاجم أوجييه وحدة الزمان (التى كانت تُعرف آنذاك باسم قاعدة الأربع وعشرين ساعة)، وكذلك الالتجاء إلى الرسل بدلا من التمثيل المباشر، كما تحدى المفاهيم الكلاسية الخاصة بنقاء الجنس الأدبى مدافعًا بذلك عن الملهاة المأساوية (ليس باعتبارها مأساة ذات نهاية سعيدة فحسب بل باعتبارها مأساة تتخللها عناصر فكاهية)، وذلك بالدفع بوفائها؛ لذلك المزيج من السعادة والمعاناة الذى تتألف منه الحياة البشرية (وهو الدفاع الذى ساقه دكتور جونسون عن شكسبير). يرجع مؤلف تشابلين بعنوان Lettre sur la règle des vingt-quatre heures[١١] إلى سنة ١٦٣٠، وفى العام التالى مباشرة قام ميريه Mairet عدو كورنيل المرتقب بنشر المسرحية الرعوية La Silvanire، التى تعد بمثابة أول مسرحية فرنسية تلتزم التزامًا كاملا بالوحدات المسرحية، كما صدرها بأطروحة نقدية مهمة يبرز فيها استخدام الوحدات باعتبارها عاملا مساعدًا ضروريًا وأساسيًا لإلهام خيال النظارة.

انطوت مناظرات أوجييه على قدر معين من النسبية الثقافية. فكما أن المثل العليا للجمال الأنثوى تختلف من أمة لأخرى، يصدق القول نفسه على أوجه الجمال الروحى للشعر[١٢]. فالنصوص المسرحية القديمة تعد مغرقة فى الاسترخاء مقارنة بنفاد الصبر الذى يتصف به الفرنسيون. فقد وُضعت الطرائق القديمة لأناس غيرنا يحيون فى زمان ومكان مختلفين عما نحياه (ثم يضرب المثل بالمغزى الدينى للمأساة اليونانية) ومن ثم فإنه يتوجب تكييف تلك الأطروحة بشكل انتقائى لتتلاءم مع الممارسة المعاصرة[١٣]. تم تبنى مثل هذه المقولات، التى تعتبر إرهاصات للصراع بين القدامى والمحدثين، أحد المؤلفين المجهولين للمؤلف المعادى لسكودرى بعنوان Discours à Cliton التى قال من خلاله بأنه سيظل دائمًا مجالا للإبداع فى الفنون والعلوم وبأن الإذعان لسلطة اليونانيية واللاتينيين لا يعدو أن يكون خيانة للسيادة الشعرية الفرنسية[١٤]. ومهما يكن من أمر أقر ميرييه فى مقدمة مسرحيته La Silvanire (١٦٣١) بأنه يدين إلى المسرحية الرعوية الإيطالية التى عزا مناقبها إلى التزامها الصارم بقواعد القدامى[١٥]. وعلى ما يبدو أن هذا الأمر يوحى بأن الكتابة الفرنسية بتوجهها إلى المنبع استطاعت الحصول على قيم عالمية مع الهرب من أن تدين إلى أى من الآداب الحديثة.

لم يرتقِ رد كورنيل على سكودرى (Lettre apologétique, 1637)[١٦] إلى هذا المستوى من العمومية، فكانت المتعة التى منحتها المسرحية إلى البلاط الملكى وروشيليو بمثابة البرهان الكافى على قيمتها. وانتهج جان لوى جيز دو بلزاك Jean-Louis Guez de Balzac المسلك نفسه عندما حاول سكودرى الحصول على تأييده والاستفادة منه، فقد كان بلزاك يحظى بمقام اجتماعى رفيع لكونه مبدع تلك الصورة المهيمنة للأديب بصفته رجلا استطاع التوفيق بين ثمار الدراسة الأكاديمية، وتلك الخاصة بالمجتمع المهذب على نحو يبجل القدامى، ولكن يحتقر الحركة الإنسانية المعاصرة. والآن أصر على القدرة على إمتاع مملكة بأسرها يعد إنجازًا أكبر من مجرد

إنتاج مسرحية تلتزم بالقواعد، فالطبيعة أسمى من الفن، ومعرفة فن الإمتاع أقل قدرًا بكثير من القدرة على الإمتاع بدون بذل مجهود تقنى وفنى(١٧).

عمل رد سكودرى على الكشف عن المزيد من الاستثمار الأيديولوجى لمفهوم القاعدة. فإن جعل إمتاع العامة الهدف المرجومن الكتابات المسرحية يختزل دور الشاعر ليصبح مجرد بهلوان أو عازف كمان فحسب. فليس بمقدور العامة تقدير أى شىء فى المسرح سوى العروض السطحية التافهة(١٨). وأكد لاميسناردييه La Mesnardière بدوره على أنه ليس بمقدور العامة استشعار الاستفادة أوالإمتاع من المأساة فكل ما يستطيعون تقديره لا يتجاوز المهرجين والبلهوانات(١٩). ينطوى كل هذا على أن خبرة الإمتاع التى يتم استشعارها من الالتزام المقصود بالقواعد، فضلا عن استيعاب المحتوى التعليمى للمسرحية (وهو الشرط المعنى بضرورة أن يسعى المسرح إلى التهذيب/ التعليم بجانب الإمتاع) هما اللذان يميزان العقل السامى عن "العامة". ونستطيع أن نرى النسق نفسه لدى تشابلين. لقد تأسس المسرح فى الأساس من أجل النفع لا الإمتاع، إذن لا يمكن أن يكون الإمتاع محكًا كافيًا للجدارة. فضلا عن أن هناك متعًا حقيقية وأخرى زائفة. ويقوم النوع الأول منها على محاكاة الواقع ومخاطبة "العقول المجبولة على التهذيب والكياسة"، أما فيما يتصل بآراء الغوغاء فهى لا تهم الشاعر من قريب ولا من بعيد(٢٠). فاستحسان العمل والموافقة العامة عليه لا يكونان صحيحين سوى بعد تأمين الخبراء على جودته(٢١). كما أن الثقة باستجابة المرء الشخصية باعتبارها مؤشرًا على قيمة العمل ينطوى على مخاطرة التشبه بالعامة(٢٢)؛ ولذا فإن القواعد هى التى تكرس عملا ما باعتباره منتجًا من منتجات الفن، كما أنها تنتشله من نفوذ العامة وسلطانها، ولكن وجودها يجبر من ينتمون إلى نخبة المجتمع على الحكم على الأدب بما يتوافق مع حفاظهم على تبجيلهم لأرباب الفن إن كان لهم أن يقدموا حكمًا على الأدب يتسق مع رفعتهم الاجتماعية. وهكذا تعمل القواعد على

إضفاء الشرعية على وضع الشاعر بصفته متعهدًا لتقديم الإمتاع لجمهور الفئات المهيمنة على المجتمع دون الاعتماد عليها.

ويتبدى لنا أن نقد مسرحية Le Cid يتجاهل الثراء غير المعهود للمحتوى النفسى والأخلاقى والسياسى للمسرحية، إلا أن القضايا والإشكاليات التى تتصدى المسرحية لها تعد مركزية فى تعريف الأدب والمهنة الأدبية. ولنأخذ الوحدات مثالا على ذلك. فبدونها لن تكون هناك محاكاة للواقع، كما ذهب تشابلين من قبل، ودون محاكاة الواقع لن يكون هناك تصديق، ودون تصديق لن يحدث تعليم وتهذيب للجمهور[٢٣]؛ لذا فإن قدرة الشاعرعلى تهذيب الجمهور، التى تعد مطلبًا أساسيًا؛ لكى يتمكن من إدارك منزلته الرفيعة، تختل إذا لم يلتزم هذا الشاعر بالوحدات. وعلى نحو أكثر عمومية، تعتبر أفدح الأخطاء التى ارتكبها كورنيل من وجهة نظر الأكاديمية (اختيار الموضوع وتناول الحل وتكديس عدد كبير من الحوادث فى فترة الأربع وعشرين ساعة)[٢٤] تندرج تحت عنوان "الحبكة"، كما يعرفها أرسطو ألا وهى ترتيب الأحداث[٢٥]. ولذا فهى لا تؤثر على جوهر المأساة فحسب بل على العناصر التى تعد أكثر مركزية بالنسبة إلى فن الشعر فى حد ذاته. أما بالنسبة إلى علم النفس (الذى يتضمن كلا من تصوير العواطف واستثارتها فى المسرحية باعتباره الميزة الوحيدة فى المسرحية) فإنه لا يعد جزءًا جوهريًا فى مجال فن الشعر، كما أنه ينتمى إلى مجال البلاغة[٢٦]. ومن ثم فقد كان من شأن التأكيد على الحبكة وعلى فن الشعر فى العموم أن ساعد الجيل الجديد من الأدباء على تأسيس هوية محددة خاصة بهم بين جموع المثقفين، ولذا فإنها تعد أكثر مركزية بالنسبة إلى تعريف مهنة الأدب.

ولكن مسرحية Le Cid صدرت عليها أحكام بموجب قاعدتى محاكاة الواقع واللياقة اللتان تمثلان مجموعة المبادئ والقواعد الفنية المعتمدة المفضية إلى أية معايير أخرى خارجة عن نطاق الشعر. فيرى سكودرى كون البطلة تشيمين Chimène على استعداد للوقوع فى حب البطل رودريج Rodrigue بعد أن قتل أباها،

وكذلك رغبتها فى مساعدته على إدراك هذا من الأمور التى تسوغ إطلاق ألفاظ عليها من شاكلة "لا حياء لها"، و"وحش"، و"عاهرة"[٢٧]. وقد وافقت الأكاديمية ولو بلغة أقل حدة على استخدام تلك الأوصاف[٢٨]، ولكن مناصرًا مجهولا يزعم بأنه نصير السيدات دافع عن حب تشيمين باعتباره ارتباطًا روحيًا يسمو فوق علاقات القرابة المألوفة والمبتذلة، مؤكدًا على حقها فى مقاومة التضحية بحب كهذا من أجل أية مصالح خارجية[٢٩]. نجد النص الأدبى ها هنا مشتبكًا مع عدد من الأطروحات المعاصرة العامة للغاية بشأن مكانة النساء، التى عززها التحول من النطاق الأخلاقى إلى التعبيرالأدبى، فقد أصبح كل من كورنيل وتشيمين موضعًا للوحى الإلهى ولا يخضعان للحكم وفقًا للمعايير الإنسانية. (ومن المثير للاهتمام أن ميربيه كان مستعدًا للقبول ولو بازدراء بأن المسرحية حازت استحسان النساء مثلما حظيت بقبول العامة)[٣٠].

من الصعوبة بمكان أن نرى ما كان ليكون حكم الأكاديمية عليه فى حال آخر دون تقويض السبب الذى برر إنشاء هذه المؤسسة ككل (وهو الحكم المعادى لكورنيل فى مجمله). لم يقم كورنيل نفسه بمجاراة المناظرات الخاصة ببعض مؤيديه، لأن عملا كهذا كان من شأنه أن يهمش كورنيل نفسه تمامًا فى ذلك العالم الذى كان يشهد انتصارالكلاسية الحديثة. ولذا شجب كورنيل سنة ١٦٤٨ فكرة إنشاء أصول مسرحية غير أرسطية، ذاهبًا فى ذلك إلى أن المعايير الأرسطية تصلح لكل مكان وزمان فى العالم، بل أعزى كورنيل نجاح مسرحيته إلى الالتزام بالمفهوم الأرسطى للبطل التراجيدى[٣١]. إلا أن هذا لم يمنعه سنة ١٦٤٧ من مهامجمة أحد المعتقدات المركزية فى العقيدة الكلاسية الحديثة، وذلك عندما قال بأن موضوع المأساة لا ينبغى بالضرورة أن يلتزم بمحاكاة الواقع؛ لأن ذلك النوع من الصراع الذى يولد مأساة قوية ينطوى على تجاهل الروابط الاعتيادية والمألوفة للقرابة أو الصداقة[٣٢]. ولم يكن غريبًا إذن أن يهاجم كورنيل ثانية وعلى نحو متكرر بعد عشر سنوات الأب دوبيناك

فى كتابه La Pratique du théâtre الذى يمثل بحثًا شاملا فى الأصول المسرحية الكلاسية المحدثة. تمثل الروح التى تتخلل عمل دوبيناك شاهدًا على المدى الذى وصلت إليه المبادئ والقواعد الكلاسية المحدثة، حيث يشير إلى انعدام الحاجة إلى إضافة المزيد من المجادلات الأدبية فى حد ذاتها، بل وعادة ما يحذف أو يتجاهل الإشكاليات الأساسية، فقد كان جل اهتمامه منصبًا على الآليات المسرحية الفعلية التى يستطيع الكاتب المسرحى بواسطتها أن يحقق هدفه(٣٣). كان من شأن القيود التى أحاط بها دوبيناك عمل كورنيل أن دفعته إلى الاستمرار فى انتهاج ذلك الخط النقدى المستقل والمبدع. وتضمنت الطبعة التى ضمت أعماله ونشرها سنة ١٦٦٠ ثلاث أطروحات نقدية، تتناول الأولى القصيدة المسرحية على وجه العموم، والثانية موضوع المأساة، والثالثة موضوع الوحدات، وذلك مع الإشارة إلى أعماله الخاصة فى أغلب الأحيان، كما تضمنت الطبعة مجموعة من المقالات النقدية التى تتناول كل منها واحدة من مسرحياته التى كانت قد ظهرت فى ذلك الوقت(٣٤). ويجدر بنا القول بأن الإشارة إلى الطرائف التى تناغمت فيها مناقشاته النقدية مع سعيه لإثبات صحة وشرعية الأصول المسرحية الخاصة به وانتهجها فى كل أعماله لا تقلل بحال من منزلته الرفيعة باعتباره واحدًا من أبرع وأفضل النقاد الذين شهدتهم تلك الفترة، بل إن إغفال هذه الصلة يعنى فى واقع الأمر إساءة فهم الجدلية المستمرة التى أقامها كورنيل بين تطوير النظرية المسرحية والممارسة الفعلية لهذه النظرية. كما تناول كورنيل أرسطو على نحو مرن وذكى موردًا تأييده كلما استطاع إلى ذلك سبيلا، ومحاجيًا ضده كلما عجز عن ذلك. وقد ألمح كورنيل من خلال مناداته "بقواعد" جديدة(٣٥) إلى أنه يمكن وضع الممارسة المسرحية ونموذج الكاتب الحديث جنبًا إلى جنب مع الوحى الإلهى القديم. ويؤكد كورنيل بطريقة تتسم بالهرطقة على أن هدف الشعر يتمثل فى الإمتاع وأن الإفادة تأتى بعد ذلك فى مكانة ثانوية(٣٦)، وأنه بإمكاننا اكتشاف أشكال وطرائق للتنفيذ غير معلومة للقدامى(٣٧)، كما أنه بمقدورالدهشة التى

قد تثيرها لدينا فضيلة تحظى بها شخصية من الشخصيات أن تطهر عواطفنا ربما بدرجة أكثر تأثيرًا من تلك التى تحدثها الشفقة أو الخوف[٣٨]، وأن بطل المأساة – مع خالص الاحترام لما يذهب إليه أرسطو – يمكن أن يكون فاضلا ومستقيمًا[٣٩].

وعلى الرغم من الهجمات التى شنتها شخصيات مثل سوريل الذى أبدى تشككه فى مدى ضرورة أو فائدة الوحدات[٤٠]، ظلت العقيدة الكلاسية الحديثة الظاهرة الجمالية السائدة على الساحة الأدبية حتى حلول منتصف القرن التالى. إلا أن السهولة الرائعة التى تغلف كتاب نيكولا بوالو ديبرو Nicolas Boileau-Despréaux بعنوان Art poétique (١٦٧٤) تلخص الدعائم الأساسية التى يقوم عليها هذا الكتاب المهم قد تحجب بعض التغييرات البارعة والدقيقة التى اعترت منظور الأدب الذى يقترحه بوالو. فمن شأن التأكيد على أن الشعرهبة إلهية بل والذهاب إلى أن ما لا يحقق الامتياز ليس ذا جدوى يروج لصورة للمؤلف أقرب فى الشبه إلى نماذج عصر النهضة ما قبل الكلاسية، وهوالأمر الذى يتناقض تمامًا مع زعم تشابلين بأن المعرفة الجيدة بالنظرية تضمن ممارسة ناجحة حتى لو لم تتوافر الموهبة الفذة[٤١].

دخل نقد الأجناس الأدبية الجديدة إلى أراضٍ جديدة. فقد استنكر جان بابتيست هنرى دى فالينكور Jean-Baptiste-Henri de Valincour فى كتابه بعنوان La Princesse de Clèves (١٦٧٨) الأخطاء التى انطوت الحبكة عليها وذلك مع الأخذ فى الاعتبارالمعايير الكلاسية الحديثة. ولكنه أولى عناية فائقة إلى القوة التى يتمتع بها التحليل النفسى، أى تصوير العواطف، مما يدفع القارئ إلى التعرف عليها وإدراكها من خلال خبراته أو خبراتها الشخصية، وكذلك أولى عناية إلى قوة النص وقدرته على إبداع ما يشبه الحضور الهذيانى للحدث[٤٢]. وفى واقع الأمر يمكن مطابقة هذه الموضوعات مع ما قاله بوالو، وخاصة إذا أخذنا فى الاعتبار المناقشة التى تناول فيها لونجينوس "الصور الذهنية" (الصور الذهنية المفعمة بالحيوية)، إلا أن النقطة الأساسية هنا تتمثل فى أن أثر التعرف الذى يرد ذكره هو أثر ذاتى التأكيد

(أعرف "هذا هو ما شعرت به بالفعل"). ولم تعد من حاجة إلى التحقق من صحة خبرة القارئ من خلال مقارنتها بمجموعة من القواعد التى تمثل المهنة الأدبية، بل وأخذت إمكانية تشكل اتجاه جمالى متمركز حول القارئ فى التبلور. وقد قام دو بليزير Du Plaisir فى كتابه الأكثر عمومية بعنوان Sentiments sur les lettres et sur l'histoire (١٦٨٣) بنبذ القصة الخيالية الملحمية البطولية – التى يمكن على الأقل أن تدعى نسبها وإن كان مشكوكًا إلى الملحمة – لصالح المقطوعات السردية القصيرة التى تتناول "مجريات الأمور المألوفة فى الطبيعية"، كما يحتوى هذا الكتاب على تأكيد مماثل على قدرة القارئ على التوحد مع القصة وكذلك العمل الذى يمكن أن يصطلح به الأسلوب فى كشف معالق التعقيدات النفسية[٤٣]. وقد تم النظر إلى تصوير العواطف باعتباره قيمة أدبية فى الكلاسية المحدثة فى النصف الأول من القرن. أما ما استُحدث وأثار جدلا ومناقشة فهو الزعم بمركزيتها. علاوة على هذا فقد كان من شأن قبول دو بليزير مثلما فعل كورنيل بإمكانية أن يكون الحدث المركزى أمرًا غير محتمل الحدوث موفرًا الفرصة للكاتب لاستعراض مهارته من خلال استخدام السياق لتبرير ما يبدو غير قابل للتصديق فى حد ذاته (صفحتى ٤٧-٤٨) أن يعزز ويشجع المؤلف عن طريق إبعاده عن المعايير التى تشترك فيها المهنة مع الجمهورعامة، وهو هنا يصطدم مع العقيدة الكلاسية الحديثة.

فى الأساس يتكون النقد الأدبى فى القسم الأخير من القرن السابع عشر كما أوضح رينيه برأى René Bray منذ عهد طويل من مناظرات عن الذوق أكثر من أطروحات بشأن القواعد. ولكن مناظرات الذوق التى دارت فى القسم الأخير من القرن السابع عشر – كما ورد فى النقاش السابق بالفصل المخصص لهذا الموضوع – ترتبط ارتباطًا وثيقًا بانقسامات جوهرية ثقافية، بل وأيديولوجية فى بعض الأحيان[٤٤].

الهوامش

١- للمزيد من القراءات عن تاريخ وهيكل اتخاذ الأدب مهنة فى فرنسا بالقرن السابع عشر انظر: Alain Viala, Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique (Paris: Editions de Minuit, 1985). وهى الدراسة التى يدين لها ما يلى من البحث بالكثير.

٢- انظر مقال: Jean Jehasse 'Les sens et emplois du mot "critique" au XVII siècle," Guez de Balzace et le genie romain (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1978) , pp. 497-513.

3-François de Salignac de La Mothe-Fénelon, Œuvres, vol.I, ed. J. Le Brun (Paris: Gallimard, 1983), pp. 8-10. وللمزيد من المعلومات حول مفهوم "الأمانة" honnêteté انظر الفصل (٥٤) ص ٥٢٥-٢٦.

4- Jean Chapelain, letter to Mlle de Gournay, 10 December 1632, فى مؤلف بعنوان Opuscules critiques, ed. A.C. Hunter (Paris: Droz, 1936), p. 371.

5- Francios Hédelin, abbé d'Aubignac, La pratique du théâtre, ed. P. Martino (Algiers: Carbonel; Paris: Edouard Champion, 1927), pp. 79-82.

6 - Chapelain, Opuscules critiques, p. 297.

٧- يمكن العثور على كتابات تتصل بهذا النزاع فى كتاب من تحرير La querelle du Cid: pièces et pamphlets (Paris: H. Welter, 1898). Armand Gasté (ed.),

8 -Armand Gasté (ed.), La querelle du Cid, pp. 71-111.

9 -Pierre Corneille, "Examen de Mélite," in Œuvres complètes, ed. G. Gouton, 3 vols. (Paris Gallimard, 1980-7), vol. I, p.5.

10 -François Ogier, Tyr et Sidon, Préface, مقدمة مسرحية بقلم Jean de Schélandre, Tyr et Sidon, ed. J.W. Barker (Paris: Nizet, 1974), pp. 150-61.

11 - Chapelain, Opuscules critiques, pp. 113-26.

12 - Tyr et Sidon, ed. J.W. Barker, p. 157.

١٣- المرجع السابق ص. ١٥٥، ١٥٨.

14 - Discours à Cliton, فى كتاب Gasté (ed.), La querelle du Cid, pp. 241-82 انظر أيضًا pp. 251, 259-60).

15 - Jean de Mairet, La Silvanire, فى كتاب بعنوان Théâtre du XVIIe siècle, ed. Shérer, J. Truchet, and A. Blanc, 3 vols. (Paris: Gallimard, 1975-92), vol. I, p.479.

16-Euvres complètes, vol. I, pp. 800-3.

17 – هذه المراسلات المتبادلة مدونة فى كتاب: Gasté (ed.), La querelle du Cid, pp. 452-6.

18 - Gasté (ed.), La querelle du Cid, pp. 457-63.

19 - Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, La poëtique (1640; reprint Geneva: Slatkine, 1972), pp. P-R.

20-Chapelain, Opuscules critiques, p. 123-5.

21 - Sentiments de l'Académie Française sur la tragicomédie du Cid, فى كتاب Gasté (ed.), La querelle du Cid, pp. 360.

22 -Chapelain, Opuscules critiques, p. ١٩٥.

٢٣- المرجع السابق ص. ١١٥-١٧.

24- Gasté (ed.), La querelle du Cid, pp. 365-70.

25-Aristotle, Poetics VI.8-19 (1450a), فى كتاب بعنوان Aristotle, "The Poetics," Longinus, "On the Sublime," Demetrius, "On Style", ed. W. H. Fyfe and W. R. Roberts, LCL (Cambridge, MA: Harvard University Press; London: Heinemann, 1927).

26- Aron Kibédi Varga (ed.), Les poétiques du classicisme (Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990), p. 15, n. 23. وبالطبع نجد العواطف قد عولجت بالتفصيل على يد أرسطو فى الجزء الثانى من كتابه بعنوان Rhetoric . انظر أيضًا كورنيل فى مقاله بعنوان "Discours du poème dramatique فى "Œuvres complètes, vol III, p. 123

27- Gasté (ed.), La querelle du Cid, pp. 80, 82, 94.

٢٨- المرجع السابق ص. ٣٧٢-٥.

٢٩- المرجع السابق ص. ٤٦٦-٨١ وخصوصًا الصفحات ٤٧٠-٧١.

٣٠- المرجع السابق ص. ٢٩٥.

31-Corneille, "Avertissement", Œuvres complètes, vol. I, pp. 695-6.

٣٢- المرجع السابق، vol. II, Héraclius, "Au lecteur," p. 357

33 –D'Aubignac, Pratique du théâtre, ed. P. Martino, pp. 21-33.

٣٤- الإشارة هنا إلى مقالات كورنيل الثلاث ترد فى أعماله الكاملة، vol. III, pp. 117-90

35-Corneille, Œuvres complètes, vol. III, pp. 136, 176.

٣٦- المرجع السابق، vol. III, pp. 117-19

٣٧- المرجع السابق، vol.III, Agesilas, "Au lecteur", p. 564

٣٨- المرجع السابق، vol.II, "Examen de Nicomède", p. 653

٣٩- المرجع السابق، vol. III, p. 147

40 –Charles Sorel, De la connoissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs, ed. L. Moretti Cenerini (Rome: Bulzoni, 1974), pp. 192-7.

٤١- قارن بين الأعمال الآتية:

42 –Jean-Baptiste-Henri du Trousset de Valincour, Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de "La Princesse de Clèves," ed. A. Cazes (Paris: Bossard, 1925), pp. 159, 187, 169.

43 –Du Plaisir, Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style, ed. P. Hourcade (Geneva: Droz, 1975), pp. 50, 52.

٤٤- انظر مقالة مايكل موريارتى فى هذا الكتاب بعنوان "مبادئ النقد: الإمكانية واللياقة والذوق وهذا الذى لا أعرفه" (ص. ٥٢٢-٨).

(٥٨)

التطورات الأدبية النقدية فى إيطاليا
فى القرنين السادس عشر والسابع عشر

مارجا كورتينو– جونز

بلغ الفكر النقدى فى مجال الفنون والآداب على وجه الخصوص، مرتبةً عاليةً من الرقى فى إيطاليا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، وتزامن هذا الفكر مع النموالاجتماعى والاقتصادى الذى شهدته الدول القائمة فيما يقرب من اثنتى عشرة مدينة إيطالية city-states الأمر الذى أدى إلى بزوغ نهضة فكرية موازية أرست دعائمها حول عدة حركات نقدية اتسمت بعمق وعيها بذاتها. ويعد الاتجاه الإنسانى humanism أبعد هذه الحركات أثرًا فى فكر النهضة النقدى، ونخص بالذكر فرعين من هذا الاتجاه هما: المذهب الإنسانى المدنى وما يصحبه من فلسفة تدعو إلى الحياة السياسية النشطة viva activa- politica وتجمع بين الأدب والحياة المدنية فى مواجهة صريحة لما دأبت الأفلاطونية على تشجيعه من مُثُل تدعو إلى الانعزال، والمذهب الإنسانى الشعبى وما يصحبه من دفاع عن اللهجات الوطنية التى تجرى على لسان الشعوب الأوروبية المختلفة فى مواجهة اللاتينية، ودعم الأدباء المحدثين فى مواجهة القدماء، إذ تبث تلك الحركة الحماسة فى المحدثين؛ كى يسعوا لمنافسة القدماء من خلال ما يقدمونه من إبداع سطروه بلغاتهم المحلية وأضافوه إلى آدابهم الوطنية.[1] فبعد أن حاكى الفلاسفةُ والشعراءُ نظراءهم من القدماء واتتهم الجرأة كى

يفوقـوهم وجـاء جيـل بيكـو ديلـلا ميرانـدولا Pico della Mirandola وبوليتسـيانو Poliziano على إثر جيل مارسيلين فيشينو Marsilio Ficino.

وبينما تقدم مدينة فلورنسا الحجة على صدق ما زعمته من أنها مهد الاتجاه الإنسانى المدنى، فإن مدينة البندقية هى التى تعهدت الفكر النظرى الذى نشأ فى فلورنسا بالرعاية والتفتت – على وجه الخصوص – إلى ما اتصل منه بدور الدولة القائمة فى المدن الإيطالية الأمر الذى مهد لأن يؤسس ذلك الفكر أسلوبَ حياة يغبطها عليه المفكرون الغربيون فى أرجاء أوروبا. إن اهتمام أرستقراطية البندقية البالغ بالنشاط المدنى والتجارى، وهو ما عطل الإنتاج الأدبى فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر، جعل منها بحلول القرنين الخامس عشر والسادس عشر، أرفع الطبقات الحاكمة فى أوروبا ثقافةً وعلمًا. فقد برزت البندقية بوصفها مركزَ المشروعاتِ الثقافية فى أوروبا على الرغم من سيطرة الإنتاج اللغوى، الذى اضطلع به الدارسون الفلورنسيون studium على مر السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر بفضل التقدم الذى طرأ على فن الطباعة على المستوى التجارى. ونذكر على سبيل المثال دار طباعة آلدو مانوتسيو Aldo Manuzio (حوالى ١٤٥٠– ١٥١٥)؛ حيث أخذ Hellenophile Accademia Aldina على عاتقه الرجوع إلى ما قدمه إيرازموس Erasmus وبيترو بيمبو Pietro Bembo وغيرهما من نظرات لغوية ثاقبة مستهدفًا نشر طبعات ناقدة لنصوص يونانية ولاتينية على نطاق واسع، وكذلك نشر "نصوص كلاسية" من ضرب آخر لأول مرة، تمثلها طبعة مؤلفات بترارك Petrarch التى أعدها بيمبو، وقد صدرت فى نسخة قدمت حروف آلدوس Aldus الجديدة المائلة التى تحتل مساحة صغيرة، والتى صارت نموذجًا لكتب الاتجاه الإنسانى، وعُرِفت فيما بعد بالحروف الإيطالية (المائلة) Italic.

نتج عن ذلك كله أن تشَكَّلَ الفكر والخطاب النقدى فى إيطاليا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر بفضل جهود الإنسانيين، وما أسفرت عنه برامجهم من ردود أفعال فى مراكز الحياة الثقافية الإيطالية فى مدنها النشطة المتنافسة المتعددة،[٢] وقد تمحورت أبرز القضايا محل النقاش فى هذين القرنين حول مسألتين: (١) مسألة اللغة questione della lingua (الجدل حول اللغة) التى تتضمن إما قبول النماذج والمعايير اللغوية، وتراث الأدباء، أو رفضها، (٢) الجدل الذى دار حول كتاب فن الشعر لأرسطو، والذى يتضمن مناقشة الأنواع الأدبية، والوحدات الثلاث، والحس السليم، وقواعد اللياقة الأدبية وصلتها بمستويات الأسلوب.

وقد حرَّر ليون باتيستا آلبرتى Leon Battista Alberti فى الأعوام السابقة على ١٤٥٤ عمله الذى لم يكن قد نُشِّر بعد، وهو Regole della lingua fiorentina كى يقدم الدليل على امتلاك لغة فلورنسا لبنية منطقية لا تقل فى تماسكها عن بنية اللاتينية. فأرسى القواعد بعمله للمرة الأولى لشكل من أشكال التقنين لإحدى اللغات الوطنية بدا كأنها تتخذ وضعًا يسمح لها بتحدى التميز الأدبى، الذى تحظى به اللغة اللاتينية. غير أن نصير لغة فلورنسا الذى حسم الأمر لصالحها كان بيترو بيمبو Pietro Bembo، الذى قام بدور الحكم لما يتصل بأمور التذوق الأدبى فى البندقية فى القرن الخامس عشر. وقد قدَّم فى عمله Prose della volgar lingua (١٥٢٥) تعريفًا لمسألة اللغة فى إطار مشكلتين من أهم المشكلات التى دار الجدل حولها فى عصره، وهما الاستخدام الأدبى للغات الوطنية فى مقابل اللاتينية، والسِّمات الإقليمية الخاصة التى يجب أن تتوافر كى تحظى تلك اللغات باعتراف وطنى بالجدارة.[٣] ولا يبدو أن بيمبو ومن تبعه من نقاد قد أولوا المشكلة الأولى عناية كبيرة، فقد قنعوا ببساطة بتفوق اللغة الوطنية على اللاتينية على أساس من صدور عدد كبير من

الأعمال باللغات الوطنية منذ القرن الرابع عشر وما بعده. أما فيما يتصل بنوع اللغة الوطنية التى يجدر استخدامها بوصفها لغة التراث الأدبى، فإن بيمبو كان لديه اعتقاد راسخ أن مثل هذه اللغة التى تفى بالمتطلبات لا وجود لها بين اللغات الوطنية فى عصره. ونتج عن ذلك أن وقع اختيار بيمبو على حل أدبى خاص مؤداه اقتراح بإيجاد هذه اللغة المثالية بالرجوع إلى لغة فلورنسا الوطنية التى استخدمها بترارك Petrarch وبوكاشيو Boccaccio أشهر المؤلفين الإيطاليين فى القرن الرابع عشر. وقد وضع هذا الحل الذى أنكر صلاحية لغات التخاطب المعاصرة وجعله هدفًا مثاليًا يتمثل فى تحقيق الكمال اللغوى، الذى اتسمت به أعمال النموذجين الأدبيين من فلورنسا واللذين قُدِّر لهما أن يصبحا علمين لا يشق لهما غبار فى مجالى الشعر والنثر فى القرنين السادس عشر والسابع عشر.

إن الحل الذى اقترحه بيمبو قوبل بمعارضة ومقاومة شديدة داخل فلورنسا وخارجها، ويرى فينسنستو كولى Vincenzo Colli المشهور باسم Il Calmeta أن اللغة الأدبية المثلى هى لغة البلاط lingua cortigiana وهى لغة المحادثة فى البلاط الرومانى، وقد أورد رأيه فى كتابه Trattato della volgar poesia الصادر فى تسعة مجلدات، وعلى الرغم من أن هذا العمل لا نجده بين أيدينا اليوم فإن بيمبو وكاستلفترو Castelvetro أخضعاه لمناقشات ممتدة. كما طُرِحت حلولٌ أخرى نشأ معظمها كرد فعل لمقولة بيمو، ويعد أشهرها ما اقترحه كاستيليونى Castiglione وتريسينو Trissino. وقد صرح دبلوماسى مانتوا بموقفه المعارض للمدافعين عن لغة القدماء، وأعلن عن حقه فى استخدام لغة معاصرة يتحدث بها النبلاء فى بلاط أعظم المدن الإيطالية. بينما نجد تريسينيو يعارض مقولة بيمبو متبنيًا مقترحات دانتى اللغوية التى صاغها فى De vulgari eloquanita وأورد معارضته فى عملين: Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua Italiana (١٥٢٤)،

وفى حوار Il castellano (تحرر فى ١٥٢٨ ونُشر فى ١٥٢٩). ويقيم تريسينو حجته على أساس أن لغة بترارك وبوكاشيو لا توازى لغة أهل فرنسا أو توسكانى على الإطلاق بل تمثل volgare illustre أى لغة وطنية تمثل اللغة الإيطالية على المستوى الوطنى فى أفضل حالاتها.

وقد هاجم عدة كتَّاب من توسكانى فكرة اللغة الوطنية (فلم يرضوا بلغة أهل فلورنسا ولا لغة أهل توسكانى) ومن هؤلاء الكتَّاب لودوفيكو ماتيللى Lodovico Martelli فى Riposta alla Epistola del Trissino (١٥٢٤)، وكلاوديو تولومى Claudio Tolomei فى عمله الحوارى Il Cesano (تحرر فى ١٥٢٧-١٥٢٨ ونُشر فى ١٥٥٥)، ثم Benedetto Varchi فى Hercolano (تحرر فى ١٥٦٤ ونشر بعد وفاة المؤلف فى ١٥٧٠). إلا أن نيكولو ماكيافيللى Niccolò Machiavelli يُعد أشهر المدافعين عن استخدام لغة فلورنسا من منطلق وطنى. وقد ناقش الحل الذى قدمه نقاشًا مستفيضًا فى Discorso ovvero Dialogo, in cui si esamina se la lingua in cui scrissero Dante Boccaccio e il Petrarca si debba chiamare Italiania, toscana o fiorentina (تحررعلى الأرجح فى ١٥١٤ ولم يُنشر إلا فى ١٧٣٠ كملحق لعمل بنديتو فارتشيى Benedetto Varchi المعنون Hercolano. يساند ماكيافيللى فى القسم الأول من عمله لغة فلورنسا مساندة قوية بوصفها لغة إيطاليا الأدبية، ويتحدى نظريات دانتى اللغوية الرامية لاستخدام volgare illustre وذلك بأن قدم دانتى نفسه كإحدى الشخصيات وأجرى على لسانه إقرارًا بأن اللغة التى استخدمها فى الكوميديا الآلهية Divine comedy تطابقت على كل المستويات مع لغة أهل فلورنسا بما فى ذلك أدنى مستوياتها. ويربط ماكيافيللى فى القسم الثانى بين مستويات الأسلوب ويهاجم استبعاد بيمبو للواقعية المُسِّفة، فيدافع دفاعًا قويًا عن الكوميديا الوطنية. وفى القرن السابع عشر أحيا برناردو دافانزاتى Bernardo Davanzati دعوة

ماكيافيللى إلى لغة وطنية وشعبية قوية، وذلك فيما حرر من خطابات وترجم عن الأعمال الكلاسية، كما ساند الدعوة نفسها مايكل أنجلو بونروتى إل جيوفانى Michelangelo Buonarroti il Giovane (وهو ابن أخ المصوّر الشهير) وقد كانت الكوميديا الريفية تدخل البهجة على نفسه.

ساد رأى بيمبو فى نهاية المطاف وجاء ذلك حين نشرَ عمله المعنون "نثر" Prose، الذى حظى بمكانة خاصة فى فلورنسا، وجذب إليه الأنظار عندما سجل ليونادرو سالفياتى Lionardo Salviati أفكار بيمو فى فقه اللغة والنحو فى Avvertimenti della lingua sopra 'l Decameron (المنشور فى مجلدين بفلورنسا). وفى ذلك العمل يتفق سالفياتى مع بيمبو فى الدعوة إلى اتخاذ لغة القرن الرابع عشر الأدبية مثالا لغويًا يحتذيه المحدثون سعيًا إلى الكمال اللغوى. وبعد وفاة سيلفاتى واصلت Accademia della Crusca (التى أنشئت فى ١٥٨٢) مشروعه الرامى إلى وضع معجم للغة الإيطالية، وتولت نشره فى البندقية بعنوان Vocabolario degli Accademici della Crusca فى عام ١٦١٢، وقد استهدف المعجم الحفاظ على اللغة الإيطالية فى أرقي صور تطورها المتمثلة فى اللغة الأدبية التى صاغها أدباء القرن الرابع عشر فى فلورنسا وكذلك لغة المحدثين الذين ساروا على نهج بترارك وبوكاشيو. وعلى الرغم من أن الترحيب بالمعجم لم يخلُ من نقد، فإن هذا الحدث نفسه الذى أعقبه ظهور طبعات تالية منه فى ١٦٢٣، و١٦٩١، و١٧٢٩، مثّل إنجازًا مهمًا فى مجال questione della lingua التى تمحورت منذ ذلك الحين إلى عصر مانزونى Manzoni حول دعاوى نظامين لغويين متنافسين، أحدهما يضرب بجذوره فى لغة فلورنسا الكلاسية القديمة (حسب تقنين Crusca) والآخر قائم على اللغة الوطنية المعاصرة؛ نحن إذن بإزاء استجابتين مختلفتين لكنهما متساويتان من حيث تقديم كل منهما حلا بلاغيًا للمسألة.

وقد نبتت مسألة النماذج الأدبية على نحو مباشر من الجدل الذى أثارته قضية اللغة(٤) وقد عاد بيمبو إلى إضفاء الشرعية على نظرية المحاكاة الكلاسية والنماذج الأدبية، فنصَّب بترارك وبوكاشيو auctores فى مجال الأدب الرسمى، وجعل من أعمال بترارك مثالا يحتذيه الشعراء، ومن أعمال بوكاشيو مثالا لمؤلف فى النثر. ويرى بيمبو أن شعر بترارك يضعُ قاعدة الخطاب الغنائى فى الشعر، ويحيِّدُ جوانبَ الخشونة والتوتر اللغوى فى قالب منسجم من الأشكال والأصوات. ويحفل نقده لأعمال الشاعر برؤى نقدية ثاقبة وبخاصة فى الأساليب الغنائية وفى استخدام الأوزان والأصوات.

وقد انتشرت مشاعر الإعجاب التى يكنها بيمبو لبترارك فى كل أرجاء إيطاليا، وصار Lodovico Castelvetro – على وجه الخصوص – عاملا محفزًا أساسيًّا لما ناله عمل الشعر من مكانة داخل إيطاليا وخارجها. ويقوم تعليقه على Canzoniere (١٥٨٢) على تطبيق فقه اللغة تطبيقًا صارمًا والبحث الدؤوب فى المصادر الكلاسية، الأمر الذى أطلق فى إثرعمله موجة من التعليقات النقدية وضعت معايير التفسير الأكاديمى للنصوص الشعرية المبكرة.(٥)

وإذا ما انتقلنا إلى آراء بيمبو الناقدة فإننا نجد أن إعجابه ببترارك لا يعدله إلا نقده الصريح الذى وجهه إلى دانتى شاعر القرن الرابع عشر الإيطالى البارز الآخر. وقد رأى بيمو أن لغته الشعرية خشنة ومسرفة فى الواقعية ومفتقدة إلى الرشاقة والتناغم.(٦) وقد ظل حكم بيمو قائمًا لم يتطرق إليه أحد بنقد خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، على الرغم من أن العديد من النقاد عارضوا رأيه وطالبوا بتقييم شعر دانتى تقييمًا أكثر توازنًا. ويعد جاكوبو ماتسونى Iacobo Mazzoni أكثر هؤلاء النقاد أثرًا، وكان قد قدم فى عمله المعنون Discorso in difesa del divino poeta Dante (١٥٧٣) فحصًا للكوميديا الآلهية من زاوية تنوعها البلاغى rhetorical

virtuosity وثراء لغتها الشعرية ووفرة الإشارات الكلاسية بها، كما أن فينسنتسو بورجينى Vincenzo Borghini أحد أهم محققى عصره أقام الدليل على تمكن دانتى من فن الشعر، ولفت الأنظار إلى ما يتضمنه شعره من إلهام تراجيدى. وبحلول منتصف القرن شجعت أكاديمية فلورنسا قراءة قصيدة دانتى فى لقاءات عامة، وألقى القصيدة أدباء ذائعو الصيت مثل بنديتو فارتشى Benedetto Varchi وجامباتيستا جيلى Giambattista Gelli، وتُنسب أفضل التعليقات التى نشأت عن تلك الصحوة النقدية إلى آليسندرو فيلوتيللو Alessandro Vellutello، وبرناردينو دانيللو Bernardino Daniello، ولودوفيكو كاستلفرتو Lodovico Castelvetro. وفى نهاية المطاف، حددت Accademia della Crusca معالم لقاء موقفين دفاعيين: أحدهما يضع دانتى فى بؤرة اهتمامه والآخر يبدى اهتمامًا بلغة فلورنسا الوطنية ونتج عن ذلك اللقاء ظهور الكوميديا الآلهية جنبًا إلى جنب مع Canzoniere لبترارك وDecameron لبوكاشيو، بوصفها مصادر أساسية لمفردات المعجم الذى أصدرته الأكاديمية. إلا أن اهتمام القرن السابع عشر بدانتى ظل يفتقد اتجاهًا محددًا ونستدل على ذلك بما صدر من طبعات محدودة من قصيدته، فلم تتعد ثلاث طبعات شابها على هذا نقاط ضعف على المستوى اللغوى.

وبينما صعد نجم بترارك فى القرن التالى فإن مصير بوكاشيو وقع تحت تأثير الأحداث الدينية والسياسية، التى توالت فى إيطاليا وبخاصة فى أثناء حركة الإصلاح الدينى المضادة. فبينما نالت أعمال بوكاشيو اللاتينية إعجاب الدوائر الإنسانية الإيطالية على نحو كبير إبان القرن الخامس عشر، فإن أعماله التى كتبها بلغته الوطنية وبخاصة Decameron جذبت اهتمام الدارسين والعامة على حد سواء فى مطلع القرن السادس عشر، كما احتلت مرتبة عالية بعد أن نشر بييمو كتابه Prose فأصبحت نموذجًا يحتذى به كتّاب النثر الإيطاليون.(٧) ومع ذلك فبحلول منتصف

القرن فإن الروح الملهمة لحركة الإصلاح الدينى أنحت باللائمة على صورة الحياة التى وصفها بوكاشيو فى Decameron لما تتسم به من فجور وبُعد عن الوقار. بل واتُخذت إجراءات تستهدف الحد من تأثير ذلك العمل على المجتمع الإيطالى وثقافته. نتج عن ذلك كله إصدار فينسنتسو بورجينيى فى ١٥٧٣ نسخةً مهذبةً من Decameron تحمل عنوان Decameron ... ricorretto in Roma et emendato secondo l'ordine del Sacro Concilio di Trento وفى ذلك المناخ الذى يسوده تحرى الاستقامة وتوجيه سهام النقد لنصوص بوكاشيو فإن تلك النصوص توارت عن الأنظار على نحو بطىء، ولم يعد يعترف بقيمة بوكاشيو سوى قرائه الإيطاليين ومن يتخذونه مثالا للمحاكاة من غير الإيطاليين. بل إن عمل باولو بينى L'anticrusca المنشور فى بادوا فى ١٦١٢ والذى قصد به مؤلفه أن يفند ما جاء فى Vocabolario degli Accademici della Crusca لم يتوقف عند الهجوم على بوكاشيو، وإنما تجاوز ذلك إلى الدفاع عن المحدثين فى مواجهة القدماء مستفتحًا بعمله المعركة querelle التى دامت ما يزيد عن قرن من الزمان فى إيطاليا وخارجها.

وواقع الأمر أن مظاهر المعركة كان قد ظهر أثرها فى الخلافات الأدبية فى أواخر القرن السادس عشر، وقد تناولت مسألة ما إذا كان الكتّاب المحدثون فى حاجة إلى الاستمرار فى محاكاة النماذج الإغريقية والرومانية الرفيعة أم أن المحدثين تفوقوا على القدماء وصاروا مرجعًا يُحتذى لغةً وأسلوبًا. إن الاهتمام بتنمية "العبقرية" الفردية كما ورد معناها عند استخدامها للمرة الأولى فى سيرة سيلينى Cellini الذاتية، والتى يعبر الأديب عنها بأسلوب متميز maniera أخضعت مفهوم المحاكاة لفحص نقدى دقيق. وبحلول نهاية القرن السادس عشر بدأ جيل جديد من المفكرين والأدباء الذين يعود إحساسهم بالتنافس مع الماضى إلى الإرث المباشر عن الإنسانيين الأوائل فى تحدى نموذج القدماء الأمثل، وفى الوقت نفسه فإنهم أعلوا من شأن المحدثين. ويرجع

جانب من تلك النقلة إلى نمو البحث العلمى وما صحب ذلك النمومن تحول فى إحساس بموقع الإنسان فى الكون الكبير. فلم يكن للإنجاز الأدبى أن يحتل مرتبة أدنى من التأمل العلمى والأخلاقى فى تشكيله على أساس من الاكتشافات التجريبية، والفلكية، والجغرافية، والتى كشفت جميعها عالمًا يختلف عن تصور القدماء له. وبالإضافة إلى ذلك فإن المخترعات المستحدثة مثل المطبعة والأسلحة النارية (تقنيات الطباعة والحرب) أسهمت فى اتساع الفجوة بين العالمين الحديث والكلاسى.

ولقد كانت تلك الروح الجديدة الواعية بذاتها هى التى أوحت لتوامسو كامبانيلا Tommaso Campanella (١٥٦٨-١٦٣٩) أن يثنى على العصر الحديث ويقدمه على ما مضى من عصور، مؤكدًا أن التاريخ قد شهد من الأحداث الكبرى فى الأربعمائة عام الأخيرة ما هو أفضل مما شهدته الأربعة آلاف الماضية، وأن ما نشر من كتب فى المائة عام الأخيرة يزيد عن ما نشر على مر خمسة آلاف عام. ويشبه هذا التأكيد ما استقر فى عقيدة أليساندرو تاسونى Alessandro Tassoni، ونتج عنه هجومه الشرس على جميع مذاهب عصره التى يحيطها التبجيل، ألا وهى البترارکية، والأرسطية، والكلاسية.(٨) كما نجد أن سيكوندو لانسيلوتى Secondo Lancellotti الذى تلقى نصيبًا وافرًا من الاضطهاد بوصفه أديبًا لم يتردد فى تقويض الفكر، الذى يُحَرِّم تناول الأعمال الكلاسية بالنقد وذلك بأن أورد الأخطاء وأوجه التضارب التى وجدها فى كتب القدماء من الكلاسيين والذين كانت أعمالهم تعد أدبًا رسميًا راسخًا. وحتى إيمانويل تيساورو Emanuele Tesauro (١٥٩٢-١٦٩٥)، الذى يعد أحد أكثر منظرى الأدب تمثيلا للعصر، شارك أهل عصره إعجابهم بالمحدثين، موجهًا الاتهام إلى "غرائب الأسلوب القديم التى تبعث السأم فى النفوس" [anticaglie] ومدعيًا أنه وجدها حتى فى أعمال دانتى، بينما اتجه إلى الإعلاء من شأن المنزلة

العليا التى تحتلها الرواية وما اتصف به الاستخدام اللغوى المعاصر من إبداع وخيال.

وإذا ما تتبعنا الكلمة الأكثر استخدامًا من كلمة ingegno فى ذلك العصر لكانت هذه الكلمة هى nuovo: نتيجة العبقرية الواضحة. وقد افتتح الشاعر الفيلسوف كامبانيللا Campanella هذا الاتجاه بنداء ربات الشعر كيما تساعده على ابتكار 'canzone novella'، بينما ألف العالم جاليليو Galileo حوارات 'scienza nuova'، وأعلن الشاعر البلاغى جابريللو تشيابريرا Gabriello Chiabrera (١٥٥٢–١٦٣٨) أنه يرغب فى استكشاف 'nuovi mondi' فى الوقت نفسه الذى قام فيه بذلك ابن وطنه Savonese كولومبو Colombo. وقد أعجب تشيابريرا بالخصوصية الجريئة التى اتسم بها دانتى ['arditezza ... del particolareggiare'] وسعى أن يغامر ويجرِّب فى أعماله. بل إن فولفيو تيسى Fulvio Tesi (١٥٩٣–١٦٤٦)، وهو الأكثر التزامًا، تلقى التحية لما قدمه من 'novità dello stile'. وقد مارس الفنانون فى ألوان الفن المختلفة التجريب فى الأجناس الجديدة،(٩) وابتكروا تقنيات فنية جديدة، واكتشفوا أساليب جديدة للتعبير عن الرقى الفنى الذى أعلنوها جديدة nuova، بينما ظلوا إلى حد بعيد لا مبالين بإرث الماضى الكلاسى.

وهكذا أصبحت modernità التى تجمع novità وingegno، مفهومًا رحبت به إيطاليا فى بواكير القرن السابع عشر. وقد فحص تاسونى Tassoni فى عمله Pensieri (١٦٠٨–١٦٢٧) أساليب عدة أثبت من خلالها المحدثون تفوقهم على القدماء، وذلك إما بإدخال تحسينات على أعمال القدماء من خلال استخدام اللغة والأسلوب على نحو أكثر رقيًّا، أو بتجاوز الإنتاج الأدبى للكتَّاب الكلاسيين، أو بتقديم التنوير الروحى المستمد من المسيحية فى أعمالهم الحديثة. ونجد صدى هذه النظرة فى مقال حرره لانسيلوتى Lancellotti وعنوانه L'oggidí ovvero il mondo non

peggiore né più calamitoso del passato (١٦٢٢؛ الجزء الثانى ١٦٣٦) أظهر فيه احتقاره لمن ينعون على الحاضر تدهوره بالمقارنة بالماضى. كما أن جامباتيستا مارينو Giambattista Marino أشهر شعراء القرن انبرى فى دفاع علنى عن قصيدته Adone مستخدمًا كلمات تحتل موقع الصدارة فى الشعر المعاصر (رسائل إلى آشيلليني Achillini وبرونى Bruni).[١٠]

وبالفعل فإن الجدل حول Adone التى كتبها مارينو وما دار من خلال هذا الجدل حول الملحمة بوصفها نوعًا أدبيًا، أضاف صفحة أخرى إلى معركة القدماء والمحدثين بوضعها شعراء الملاحم المعاصرين فى مواجهة الماضى الأدبى الكلاسى والنماذج الإيطالية المبكرة. ويرى آليسندرو تاسونى Alessandro Tassoni فى كتابه Varietà di pensieri di A. Tassoni, divisa in ix parti (١٦١٢) أن أريوستو وتاسو كليهما قد عُدًّا شاعرين من شعراء الملاحم وفاقت أعمالهما القدماء: "إن بطلينا البارزين يتعرضان بحق اليوم لنقد حسادهما العنيف والمؤلم غير أن هذا النقد لن يمنعهما أن يصبحا مستقبل أعظم الشعراء قاطبة وأكثرهم استحقاقًا للمجد".[١١] ويدافع نيكولا فيلانى عن مارينو وعمله Adone فى Ragionamenti dell' accademico Aldeano sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini e de' Toscani (١٦٣٤)، مؤكدًا أن لدى الشعراء المعاصرين الكثير الذى يمكن أن يسهموا به بالمقارنة بقدماء اليونان والرومان أو التوسكانيين " فى حدود الخطاب الشعرى، واستخدام اللغة، القافية والإيقاع"[١٢]. وتتبنى وجهة النظر هذه رأيًا مؤداه أن الكتّاب الإيطاليين المعاصرين أصبح يُنظر إليهم بوصفهم شعراء يفوقون من سبقوهم من التوسكانيين، وهو رأى كان باولو بينى قد سجله من قبل فى L'anticrusca (١٦١٢) وكذلك فى Cavalcanti (١٦١٤)؛ حيث يواصل الجدل مؤكدًا تفوق تاسو على بوكاشيو. ويلفت بينى النظر بإدانته بوكاشيومن أجل نصرة تاسو على نحو غير مباشر وساخر إلى

سلطة Accademia della Crusca المنظّمة، والقائمة على مبادئ المحاكاة وإبداء الاحترام الواجب لسلطة القدماء من منطلق محافظ، كما يلفت النظر إلى سياسة الأكاديمية النشطة الرامية إلى تقديم أعمال القدماء بوصفها أدبًا رسميًا، وذلك فى عصر مولع بكل ما هو جرئ وغير متوقع وبالمحدثين بوصفهم أدوات الجديد nuovo.

إن المقالات الأولى فى فن الشعر التى صدرت فى القرن السادس عشر اتخذت من فكر الأفلاطونية والفكر الإنسانى الجانب الأعظم من مصادر وحيها، ومثال ذلك أعمال بيمبو بالإضافة إلى تأملات عديدة فى الحب والجمال كانت قد راجت فى بواكير عصر النهضة. وواقع الأمر أن مبدأ مرجعية المفكرين الكلاسيين العظام ومن سار فى ركابهم من الإنسانيين فى الأزمنة المتأخرة أكسب أولئك وأولاء حضورًا طاغيًا فى فن الشعر فى عصرىّ النهضة والباروك. ومع ذلك، فإن الاحترام التقليدى الذى ظفر به الـ auctores لم يكن كافيًا لوضع حد لجولات الحوار الذى اتسم بالصدام والذى نشب فى الوقت نفسه حول ماهية الوظيفة الرئيسية للشعر. وقد سلطت هذه الحوارات الضوء حول ما إذا كانت وظيفة الأدب هى المحاكاة، أم إدخال المتعة إلى نفس القارئ، أم تعليمه. ومما أضفى على تلك الاستراتيجية القائمة على المحاجاة جاذبيةً خاصة لدى المفكرين المعاصرين حقيقةُ ما دام تجاهلها النقاد الإيطاليون، وتتمثل فى أن ذلك الفكر النقدى لم يتخذ من تطوير النظام النظرى الخالص هدفًا أوحد له، وإنما تناول الشعر بوصفه حرفة على نحو محسوس.

إن تنامى تأثير كتاب فن الشعر لأرسطو وإن استمر إلى بواكير القرن السادس عشر شهد على اهتمام جديد بالوظيفة العملية للتصوير الفنى.(١٣) وواقع الأمر أن أصل كلمة poetics [فن الشعر] تشير دائمًا إلى مجموعة المبادئ، والقواعد، والإرشادات الخاصة بنظم الشعر. وقد اعتمد قرنان على الأقل من التراث

الأدبى الغربى كما يتضح فى آداب فرنسا وإنجلترا وإسبانيا القومية العظيمة على صرح التقنين النقدى الإيطالى، وإن بدت نتائجه العملية فى إيطاليا نفسها غير لافتة للأنظار.

وما إن حل القرن الخامس عشر فى إيطاليا حتى شهد علو شأن كتاب فن الشعر لأرسطو، وقد قام بترجمة ذلك العمل للمرة الأولى جورجيو فالاGiorgio Valla فى عام ١٤٩٨، وصدر النص اليونانى فى طبعة آلدين عام ١٥٠٨ يليها الترجمة الثانية إلى اللاتينية التى قام بها آليسندرو دى باتسى Alessandro de' Pazzi فى عام ١٥٣٦. وقد صدرت النسخة الإيطالية الأولى من ترجمة برناردو سنجى Bernardo Segni فى ١٥٤٩. كما صدرت عدة تعليقات بالإيطالية واللاتينية، وقد حرر أهم التعليقات الإيطالية كاستلفترو Castelvetro، وبيكولوميني Piccolomini، وسالفياترى Salviati، أما التعليقات اللاتينية فأشهر من حررها هم فرانشسكو روبورتللو Francesco Robortello، وبارتولوميو لومباردى Bartolomeo Lombardi، وفينسنتسو ماجى Vincenzo Maggi، وأنتونيو ريكبونى Antonio Riccoboni. وقد أعيد اكتشاف كتاب فن الشعر فى وقت مناسب؛ إذ تزامن والرغبة فى تقنين التجربة الأدبية. وكانت الدروس المستقاة من عمل أرسطو تتناول عملية بناء منظومة من القواعد الخاصة بالتصوير الأدبى، كما تتناول الأجناس الأدبية التى نالت إعجاب معظم قارئى الأدب.(١٤)

وقد أسهم التياران الجماليان القائمان على التراث الأفلاطونى والأرسطى، وفى بعض الأحيان على مزيج منهما، فى تشكيل مفاهيم القرنين السادس عشر والسابع عشر عن الشعر على التوالى. ويتضح التأثير الأفلاطونى خصوصًا فى مجموعة من المقالات النقدية المهمة التى أكدت ما لنقد الشعر من أهمية بوصفه يحتل مركز الصدارة بين الفنون الشكلية، ويرسى قواعد الالتزام الصارم بمستويات الأسلوب الثلاثة

المستمدة من تراث هوراس أو قواعد اللياقة[١٥]، وهى المستوى الأعلى والأوسط والأدنى. وبينما يضع هذا المفهوم عدة موروثات مبكرة فى سياقاتها، فإنه يساعد فى توفير قوة دفع للمناقشات التى دارت فى السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر حول التعبير wit و concettismo.

ويعد حوار برناردو دانييللو Bernardino Daniello الذى يحمل عنوان Della poetica (١٥٣٦) أفضل ما يمثل هذا الاتجاه الذى أثنى على نقد الشعر بوصفه مصدر التشريع الأعلى للفنون والعلوم. ويرى دانييللو أن ثلاثية شيشرون التى تتكون من inventio, dispositio, elocutio تؤسس للخطاب الشعرى على الرغم من أن غايتها بصفة عامة تقوم على حل وسط بين نقد أرسطو ونقد هوراس. وبينما لا يتناول دانييلو مفهوم المحاكاة تحديدًا فإن أعمالا نقدية أخرى تبدى الاهتمام نفسه بنقد الشعر قد عالجت هذه القضية، ومنها بصفة خاصة الأعمال التى تعلى من شأن عظماء الـ auctores من الزمن الماضى. فقد قدمت المحاكاة روعة القول bene dicere بوصفها مثالا يحتذى، وذلك منذ أصبح الأسلوب والأمثلة التى قدمها الـ auctores العظام أهم مصادر التدريب الفنى للمؤلفين المحدثين. ويعد عمل جوليو كاميللو ديلمينو Giulio Camillo Delminio المعنون Della imitazaione (١٥٣٠ على وجه التقريب)، وعمل بارتولوميو ريتشى Bartolomeo Ricci المعنون De imitatione (١٥٤١)، وعمل جيرولامو فراكاستورو Naugerius sive de poetica (١٥٥٥) أهم الأعمال النقدية التى صار لها مرجعية بين المحدثين.[١٦]

وبطبيعة الحال أدى الجدل النقدى حول المحاكاة إلى ظهور مناقشات نقدية عن الأجناس الأدبية وبخاصة لِمَا كان لنظريات أرسطومن تأثير. وقد ورد فى فن الشعر لأرسطو أن التراجيديا والملحمة هما الجنسان الأكثر تفضيلا. وأدى تفضيل هذين الجنسين وتقديمهما على غيرهما من الأجناس إلى تنامى الاهتمام بوضع

القوانين الخاصة بهما، وإلى اهتمام موازٍ بالقضايا الأخلاقية والنفسية على أساس من معيارى مطابقة الواقع verisimilitude والمصداقية credibility ومع استخدام أساليب شعرية أكثر رقيًا وتحديدًا. وتناولت مناقشات أخرى التمييز بين قصيدة الفروسية أو الرومانتسو romanzo، والقصيدة البطولية، وتعريف التراجيديا. وقد قدم جيوفانى جورجيو تريسينو Giovanni Giorgio Trissino وسبرون سبرونى Sperone Speroni، وجوفامباتيستا جيرالدى سنتيو Giovambattista Giraldi Cintio، وتوركاتو تاسو Torquato Tasso أهم أعمال كُتِبت فى ذلك المجال. وقد شرح تريسينو Trissino، الذى يعد أكثر الأرسطيين تأثيرًا فى معاصريه، آراءه عمَّا يمثل المأساة فى مقدمة مأساته Sofonisba (١٥٢٩) كما تناول فن الشعر لأرسطو بالشرح والتحليل فى تعليق نشره فى جزئين: Lc prime quattro divisioni della poetica (١٥٢٩) و La quinta e la sesta divisione della poetica (١٥٦٢). وفى المقابل، فإن سبرون سبرونى وجوفامباتيستا جيرالدى سنتيو كانا يُعدَّان نصيرا "الحداثة" لموقفهما الجدلى الذى اتخذاه ضد مرجعية القدماء وتشككهما، الذى لم يقف عند حد تجاه المعايير والقواعد الأرسطية. وقد وجه سبرونى اهتمامه النقدى تجاه مفهوم فئة elocutio التى تتناول معايير إضفاء اللمسات الجمالية على الخطاب الشعرى embellishing وقدرتها على تحقيق المتعة وإثارة الوجدان. وقد طبق آراءه الشعرية القائمة على المدهش [meraviglia] والممتع [diletto] على المأساة التى كتبها وعنوانها Canace (وكان يرمى إلى تقديمها كعرض مسرحى فى ١٥٤٢)، وهى مسرحية أثارت ردة فعل نقدية شرسة من جانب المعسكر الأرسطى.(١٧) أما إسهام جيرالدى سنتيو الرئيسى فى هذا الجدل النقدى فيتمثل فى عمله الشهير Discorsi intorno al comporre de i romanzi delle commedie e delle tragedie (١٥٥٤) الذى قدم من خلاله دفاعًا قويًا عن كتابة الرومانتسى بوصفها نوعًا شعريًا حديثًا. وإذا ما كانت كتب نقد الشعر القديمة بما فيها كتاب أرسطو قد أغفلت ذكرها، فلأنها ببساطة لم تكن معروفة حينئذ. كما

كان جيرالدى يفضل تمتع المؤلف باستقلال نسبى عند التزامه بقواعد نقد الشعر الراسخة. وبالمثل فإن توركاتو تاسو شارك فى الجدل حول الأجناس الأدبية بعمله Discorso dell'arte poetica الذى قُرئ للمرة الأولى فى أكاديمية فيرارا حوالى عام ١٥٧٠، وعمله الآخر Discorsi del poema eroico (١٥٩٤) الذى خطط فيه لما يميز المأساة عن الملحمة من حيث الأسلوب، والموضوعات، ومصادر الإلهام، والأهداف.(١٨)

إن جيرالدى سينتيو وتاسو كليهما يمثلان الحاجة إلى الجمع بين احترام إرث القواعد الشعرية والتصنيفات النمطية من ناحية، والإيمان بتفرد الخبرة الشعرية الخاصة من ناحية أخرى. ويمهد مفهوم تاسو الخاص بالـ meraviglioso لما أورده مارينو عن الـ meraviglia فى نقده للشعر، والذى مثل بالإضافة إلى concettismo، نقدًا شعريًّا حمل أفضل تعبير فى جوانبه الإيجابية والسلبية عن متناقضات عصر الباروك كلها.(١٩) ففى ذلك العصر سيطر الوعى باللغة والانتباه إلى التجديد الفنى والأثر البصرى، وبالتالى الجوانب الحسية والوجدانية والمبهرة الأشكال الفنية كلها، وجمعت على نحو مبتكر بين المؤثرات الأرسطية والأفلاطونية، فى توجه نحو تأكيد الغاية من الابتكار الفنى فى التأثير الوجدانى [delectare]. وفى الوقت نفسه حافظت روح حركة الإصلاح الدينى المضادة على قبضتها القوية على الأعمال النقدية التعليمية فى ذلك العصر، والتزامها التام بأولوية مبدأ docere. ويعد عمل دانيللو بورديللو Daniello Bordello وعنوانه L'uomo di lettere difeso ed emendato (١٦٤٥) وعمل ماتيو بريجرينى Matteo Peregrini وعنوانه Della acutezze (١٦٣٩) وعمل إيمانويل تيساورو وعنوانه Il cannochiale aristotelico (١٦٥٤) أفضل أمثلة للكتابة النظرية فى القرن السابع عشر، فهى تجمع التوجهات النظرية

لحركة الإصلاح الدينى المضادة والأسلوب المتطور القائم على مفهومى meraviglia و concettismo.(٢٠)

وفى نهاية المطاف فإنَّ إسهام لودوفيكو كاستلفرتو فى تاريخ النقد الأدبى فى حاجة إلى أن ينال التقدير الواجب، وبخاصة على عمله المعنون Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta (١٥٧٠)، إذ يعيد كاستلفرتو النظر فى ثنائية الإنسانية المتعلقة بالتاريخ والشعر، والـ verisimilitude والـ real، مؤكدًا على ما بها من انقسام أُنطولوجى وتقسيم زمنى (ففى البدء هناك الأشياء التى يجرى تصويرها "التاريخ"، ثم بعدئذ تلك الصور "الشعر"). ويرى كاستلفرتو أنه لذلك يكمن هدف الشعر فى الـ delectare وليس الـ docere؛ غير أن الـ delectare تتسم بسمة معرفية قوية؛ لأنها تتطور من التعرف على مدى الكمال الذى بلغته صورة الواقع، لا من تفرد الشكل الشعرى. كما يرى كاستلفرتو أن الجوهر المعرفى لبهجة الشعر يشتبك فى صراع واضح مع رؤية الشعر الأكثر vatic بوصفه متعاليًا من الناحية الوجدانية، وهو ما يُعرف بالـ furor الآلهى الأفلاطونى الذى يفنده كاستلفرتو بسلاسة ويدمغه بأنه افتراء شعراء يسعون لاجتذاب الجمهور إليهم.

وقد اتفق نقاد أرسطيون معاصرون آخرون مثل آلسندرو بيكولومينى Alessandro Piccolomini وليوناردو سالفياتى Lionardo Salviati مع موقف كاستلفرتو الجدلى ضد الـ furor الأفلاطونى. ومع ذلك فقد ظهر موقف مضاد فى أواخر عصر النهضة وبدايات عصر الباروك، يعلى من شأن الموقف الأفلاطونى الأكثر جاذبية ويعلن عن قرب ميلاد "عصر جديد".

وفى واقع الأمر، كان دعاة ذلك الاتجاه، من جوردانو برونو إلى كامبانيللا بل وإلى جاليليو إلى حد ما، أكثر ممثلى "العلم الجديد" تمتعًا بالمرجعية. كانوا يرون أنَّ الشعر، بوصفه سبيلاً إلى الحقيقة، يستقى مصادره من تجربة وجدانية ترتبط ارتباطًا

وثيقًا بالإرث الخاص بالسمو. ويُعد عمل برونو المعنوَّن Deglieroicifurori (١٥٨٥) مثالاً لإعلان مناهض للأرسطية يفوق غيره من الأعمال فى توجهه الناقد للقواعد المستمدة من أرسطو، وبخاصة فيما يتصل بتشكك مؤلفه فى القواعد والمفاهيم الملزمة، إذ يصرح بأنَّ "القصائد لا تولد من القواعد ... بل إنَّ القواعد تولد من القصائد".٢١ وقد تردد صدى ذلك الإعلان فيما أكده "مارينو"، وهو شاعر الباروك ذائع الصيت، من تعريف للقاعدة الحقيقية فى خطاب وجهه إلى جيرولامو بريتى حيث يقول "إن القاعدة الحقيقية هى أن تعلم كيف تخالف القواعد فى الزمان والمكان الملائمين".

وهكذا بدا أنَّ دورة التفكير النقدى القائمة على انبهار نقاد المذهب الإنسانى بالأعمال الكلاسية، وما أعلن من تقنين منهجى لقواعد أوحى بها أرسطو فى مؤلفه فن الشعر، باتت تذبل بحلول القرن السابع عشر، إذ تعالت الأصوات التى تنادى بالتخلى عن ذلك التقنين نفسه. ومع ذلك، فإنَّ تأثير الاستراتيجية القائمة على إقامة الحجج، وهى السياسة التى ميزت هذين القرنين، ظلت توَّلد طاقة جديدة على مستويى الخطابين الشعرى والعلمى، وبخاصة فى ضوء مكان الإنسان الجديد من منظور الوجود فى العالم، والابتعاد عن الرؤية التى تضعه فى المركز. ولذلك لا عجب أنْ نرى جامباتيستا فيكو، المفكر الإيطالى العظيم الذى يختم ذلك العصر ويفتتح عصر التنوير، شاعرًا وفيلسوفًا معًا؛ وهو بذلك يشهد على أهمية ما خلفه هذان القرنان الحافلان بالصراع من إرث مهم، وبخاصة فى مجال نقد الشعر والخطاب الموازى لذلك النقد الذى يتمثل فى تأمل الشعر.

الهوامش

1- H. Baron, The crisis of the early Italian Renaissance (Princeton: Princeton University Press, 1966), p. 461

وانظر أيضًا: R. Weiss, 'Italian humanism in Western Europe', in Italian Renaissance studies, ed. E. F. Jacobs (London: Faber and Faber, 1960),

و انظر: P. Burke, Culture and society in Renaissance Italy (1420-1540) (London: Batsford, 1973).

2- C. Vasoli, 'L'estetica dell'umanesimo e del Rinascimento', in Momenti e problemi di storia dell'estetica, 2 vols. (Milan: Marzorati, 1959), vol. I, pp. 325-433;

وأيضًا: F. Tateo, Tetrica e poetica fra Medioevo e Rinascimento (Bari: Adriatica, 1960);

وأيضًا: E. Raimondi, 'Retoriche e poetiche dominanti', in Letteratura italiana, ed. A. Asor Rosa, 9 vols. (Turin: Einaudi, 1984), vol. III, pp. 5-339,

وبخاصة الصفحات من ٤٤ إلى ٨٢.

3- W. Moretti and R. Barilli, 'La letteratura e la lingua, le poetiche e la critica d'arte', in La letteratura italiana, storia e testi, ed. C. Muscetta, 9 vols. (Bari, Laterza, 1973), vol IV: 2, pp. 487-571, وبخاصة الصفحات من ٤٩٢–٤٩٧

وانظر أيضًا: B. Migliorini, 'La questione della lingua', in Questioni e correnti di storia letteraria, ed. A. Momigliano (Milan: Marzorati, 1949), pp. 1-75

وأيضًا: C. Dionisotti, Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento (Florence: F. Le Monnier, 1968).

4- M. Aurigemma, 'La teoria dei modelli e i trattati d'amore', in Letteratura italiana, storia e testi, vol. IV, pp. 327-69.

5- D. Della Terza, 'Imitatio: theory and practice: the example of Bembo the poet', Yearbook of Italian studies I (1971), 321-5.

6- F. Maggini, 'La critica dantesca dal '300 ai nostri giorni', in Questioni e correnti di storia letteraria, pp. 123-66.

7- Chiari, 'La fortuna del Boccaccio', in Questioni e correnti di storia letteraria, pp. 275-348.

٨- سعى تاسونى لجذب الانتباه إلى أن بترارك مدين لشعراء بروفنسال Provençal وفى الوقت نفسه أبدى تاسونى الاحتقار لمن يقلدون بترارك ولما اتخذوه من وسائل التقليد، ونشر تاسونى تلك الأفكار فى كتابه المعنون Considerazioni di A. Tassoni sopra le 'Rime' del Petrarca con confronto dei luoghi dei poeti antichi di varie lingue (Modena: G. Cassiani, 1609; وقد تحرر على الأرجح فى عام ١٦٠٢ عند عودة المؤلف من إسبانيا). وقد أثار هذا العمل جدلا حادًا بين الأرسطيين ومن يقفون منهم موقف العداء وفيهم أكاديميون بارزون نجد من بينهم سيزارى كريمونينى Cesare Cremonini من جامعة بادوا، وهو أحد الأرسطيين الأكثر تأثيرًا فى عصره.

٩- وتعد قصيدة التهكم البطولية أحد هذه الأنواع الأدبية. فبينما يمثل هذا النوع امتدادًا للتجريب الكوميدى الذى يصاحبه تشويهًا على سبيل معالجة الأشكال ذات المستوى الأدبى الرفيع معالجةً ساخرة، ومثال ذلك عمل بولسى Pulci المعنون Morgante وعمل برنى Berni المعنون Rifacimento، نجد أن الأمر يبدو كأنه مرتبط ببنية التشكيك فى النماذج والقواعد التقليدية والهجوم على النماذج الكلاسية لصالح منهج يتسم بقدر أقل من الفكر وقدر أكبر من الخِفَّة.

10- Giambattista Marino, Epistolario: seguito da lettere di altre scrittori del Seicento, ed. A. Borzelli and F. Nicolini, 2 vols. (Bari: Laterza, 1911-12), vol. I (1911), pp. 259-60.

١١- انظر: Tassoni, 'Pensieri diversi', in Prose politiche e morali, ed. G. Rossi (Bari: Laterza, 1930), vol. I, X, ch. xiv, p. 318.

١٢- انظر: Villani, 'Rime piacevoli', in Ragionamenti dell'accademico Aldeano sopra la poesia giocosca de' Greci, de' Latini e de' Toscani (Venice: Pinelli, 1634), p. 81.

١٣- للاطلاع على بحث مفصل فيما يتعلق باستقبال كتاب فن الشعر لأرسطو فى إيطاليا راجع مقالة دانييل يافيتش Daniel Javitch فى هذا المجلد: "تمثل فن الشعر لأرسطو فى القرن السادس عشر فى إيطاليا"، الصفحات من ٥٣ إلى ٦٦، ويلقى يافيتش الضوء

على نحو خاص على الرأى القائل إن اهتمام القرن السادس عشر بكتاب فن الشعر ارتبط بالتجريب الموازى فى ذلك العصر فى مجال التصنيفات العامة، ومنهج قراءة الأعمال بهدف التوصل إلى نظام أكثر شمولا على نحو غير مبرر.

١٤- انظر Vasoli, 'Estetica', pp. 376-400; Battistini and Raimondi, 'Retoriche e poetiche dominanti', pp. 86-91; and C. Dionisotti, Geografia e storia della letteratura italiana (Turin: Einaudi, 1977).

١٥- انظر M. T. Herrick, The fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism, 1531-1555 (Urbana: University of Illinois Press, 1946).

16- See F. Ulivi, L'imitazione nella poetica del Rinascimento (Milan: Marzorati, 1959).

17- Bernard Weinberg, A history of literary criticism in the Italian Renaissance, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol. II, pp. 917-18.

18- G. Baldassarri, 'L'apologia del Tasso e la maniera platonica', in Letteratura e critica: Saggi in onore di Natalino Sapegno (Rome: Bulzoni, 1970), vol. IV, pp. 223-51.

١٩- انظر: F. Croce, 'Le poetiche del Barocco in Italia', in Momenti e problemi, vol. I, pp. 547-75.

20- C. Varese, 'Teatro, prosa, poesia', in Storia della letteratura italiana, ed. E. Cecchi and N. Sapegno, 8 vols. (Milan: Garzanti, 1967), vol. V, pp. 521-928,
وبصفة خاصة الصفحات من ٧٤٠ إلى ٧٥٢، وأيضًا: F. Croce, 'Critica e trattatistica del Barocco', in Storia della letteratura italiana, vol. V, pp. 473-518,
وبصفة خاصة الصفحات من ٤٨٥ إلى ٤٩٦، والصفحات من ٥٠٠ إلى ٥٠٦.

21- G. Bruno, 'Degli eroici furori', in Dialoghi italiani (Florence: Sansoni, 1958), p. 959.

(٥٩)

التعليقات الثقافية فى إسبانيا إبَّان القرن السابع عشر

النظرية الأدبية والممارسات النصيَّة

مارينا براونلى

(١) تتشابه السِّمات التى اختصت بها إسبانيا إبَّان القرن السابع عشر مع سمات عصرنا، عصر ما بعد الحداثة، من حيث الاتجاه التحليلى والموقف المتشكك والنظرة التأملية التى تنعكس لتسبر أغوار الذات، (ويُشار أيضًا إلى تلك الفترة من تاريخ إسبانيا بوصفها مرحلة من "العصر الذهبى"، كما تُعرف باسم عصر الباروك، وعُرفت مؤخرًا بمرحلة الحداثة المبكرة فى تاريخ إسبانيا). وهى مرحلة اتسمت بالتزام تجاه تحرير التعليقات الثقافية بل وصياغة عرائض الاتهام على الرغم من حالة القهر الناتجة عن سيادة منطق الحركة المضادة للإصلاح الدينى. وقد نشأ عن هذا الجدل الحتمى لأنشطة هذا العصر، مثلما نشأ عن أنشطة عصرنا، سؤال دائم حول الأنواع الأدبية مع استخدام أساليب متنوعة ظهر أثرها فى آداب هذا الزمن وفنونه، كما بدا فى حركة التنظير الصادمة التى نشأت عن جولات من ذلك الجدل الحتمى.

(٢) وفى مجال الإنتاج الأدبى يتفق العصران فى مفهوم المحاكاة وما يرتبط بها من قوة وقيود تمثل مكان الصدارة من الاهتمام. ويشبه عصر الباروك عصر ما بعد الحداثة فى التعبير الثقافى عن مجتمع اتجه إلى وضع أساطير العصر السابق عليه موضع التقييم النقدى، وفى نظر كل عصر منهما إلى ذاته بوصفه مثالا

للحداثة. كما أنَّ كلا العصرين يقوضان رؤيتين إنسانيتين: سواء كانت الإنسانية الإرازمية Erasmian humanism أو الإنسانية الدنيوية secular humanism، وكلاهما ينتقصان من قدر البنيات الثقافية الطوباوية متبعين في ذلك منهجًا متماثلا، سواء كانت تلك البنيات استعمارية أو ماركسية. أعني أن كليهما ينحيان إلى إسقاط الأساطير – وهو الأمر الذى تدور حوله أزمة الشرعية. والباروك مثله مثل ما بعد الحداثة عصر يتميز بدرجة عالية من الوعي بالأشكال الأدبية تتجاوز ويقدم كلاهما ردًا على العصر السابق عليه. وبالإضافة إلى ذلك نلاحظ أنَّ هذين العصرين بدآ في الظهور فى الفنون التشكيلية plastic arts ولم يُلاحظ وجوده فى الأدب إلا فيما بعد، وأنَّ كليهما يستخدمان الصور الأدبية نفسها من ضرب الأمثلة example، والمبالغة الشعرية hyperbole، والصور غير المألوفة catachresis، والمفارقة paradox، والصفات المتناقضة oxymoron، والطباق antithesis.

(٣) ولقد أدت هذه التشابهات الثقافية بين العصرين فى السنوات الماضية إلى إعادة النظر على نحو أساسى إزاء الفكرة السائدة والمشوهة، التى ترى فى النتاج الأدبى للعصر الذهبى امتدادًا متناسقًا إلى حد بعيد للخطاب الرسمى وخطاب الدولة. فقد ساد إسبانيا فى القرن التاسع عشر شعورٌ أليم بالتدهور الذى تعانيه فى قوتها وبالتفكك الذى حاق بها داخليًا وخارجيًا. إن أحداث عام ١٤٩٢ أو إعادة فتح إسبانيا الذى تلاه على نحو متناقض اتساع رقعة الفتوحات الإسبانية حملت آثارًا سلبية طويلة الأجل استقرت فى وجدان أنبغ الأدباء الإسبان. كما تضاءل أثر حملات التطهير العرقى التى انتهت فى يناير من ذلك العام بعد صراع دام سبعمائة عام، إذا ما قورنت بالميراث ذى الأعراق العديدة، الذى نتج عن اكتشاف كولومبس فى أكتوبر من العام نفسه؛ إذ شكلت السياسات القائمة على نقاء العنصر مشكلات هائلة على مدى قرون، ويشهد تاريخ العصر وأدبه شهادة دامغة على دور تلك السياسات بوصفها "نظمًا للاستبعاد" على حد تعبير ميشيل فوكو(١).

(٤) ولا يُعد من قبيل المبالغة أن نؤكد على ما اتسم به هذا العصر وما اتصفت به صورته الأدبية من التعقيد. ومثال ذلك رثاء ماريا دى زاياس María de Zayas فى انقضاء العصر الذهبى الذى يمثله الملوك الكاثوليك، والذى قدمته من وجهة النظر المعبرة عن مجتمع القرن السابع عشر المتداعى. وقد عايشت ماريا دى زاياس هذا المجتمع من زاويتها الخاصة التى تتمثل فى علاقات الجنوسة. وتقول الكاتبة إن العصور السالفة وبخاصة عصر الملك فرديناند King Ferdinand لم تشهد السخرة بوصفها ضرورة حياة، ولم يكن الرجال يرسفون فى الأغلال مثلما كان الحال فى عصرها، وتضيف إلى ما قالت إن مليكها الكاثوليكى يأسف لما آلت إليه الأمور ويتألم لما جرت من مقادير، ففى عصر الملك فرديناند كان الرجال يضحون بالنفس والنفيس، فالأب يدفع الأذى عن ابنته والأخ عن أختّه والزوج عن زوجته والخاطب عن خطيبته(٢). وبالإضافة إلى ذلك فإنه قد نما إلى علمنا فى العصر الحالى بعد أن أسقطنا ميراث الفلسفة الوضعية فى تفسير تاريخ الأدب فى القرن التاسع عشر أن الأدب الإسبانى فى القرن السابع عشر كان أبعد ما يكون عن البوق، الذى يردد ما تقوله الدولة بل إن هذا الأدب وجّه النقد إلى القيم التى تحظى بالاحترام البالغ. وإذا فحصنا على سبيل المثال مؤلفات لوبى دى فيجا التى صاغها فى قالب مأساة الانتقام، فإننا لا نراها بأى حال من الأحوال تحتفل على نحو متوقع ويخلومن الإشكاليات بتقاليد الحياة الزوجية كما حددتها الكنيسة والدولة. وتعد مسرحيته El castigo sin venganza خير مثال على ذلك. وبالمثل لا تقدم مسرحية كالدرون Vida es sueño مثالا آخر مباشرًا وصريحًا لما تذهب إليه حركة الإصلاح الدينى المضادة من تأكيد على قيمة الزهد والرؤية التى تؤكد على فناء الحياة الدنيا. إن هذا العمل يعرض الصراع بين ذاتية الفرد والسلطة المطلقة على نحو مماثل لتراجيديات لوبى دى فيجا إن لم يتجاوزها بدرجات، ويمثل سيجيسمندو Segismundo وأبوه الملك باسيليو Basilio طرفى هذا الصراع. وواقع الأمر أن كالدرون يقدم رؤية مسرحية

لأزمة الشرعية التى نشأت فى مجتمع لا يجد نفسه مستعدًا لأن ينصاع إلى الاعتقاد بالفضيلة الكامنة فى جوهر السلطة المطلقة.

(٥) ويشير تقديم الذاتية على هذا النحو إلى تقدير ذات الإنسان المتفردة تقديرًا جديدًا، وهو ما يعد علامة أساسية يتسم بها العصر الحديث، بل إن تعقيدات تلك الفترة seminal على المستوى الأيديولوجى بلغت فى نهاية المطاف مرحلة عُرفت فيها بعصر الحداثة المبكرة فى إسبانيا، وذلك بعد أن ارتبطت ارتباطًا طويلا وسلبيًا بما يُسمى "الباروك" (وهو التصنيف الذى يجمع الارتباطات السلبية كلها فى هذه الفترة).

(٦) وينفرد ذلك العصر بسِمة تختلف عن الذاتية التى يفهمها جانب كبير من نقد ما بعد الحداثة، ففى كثير من الأحيان تُفسر الذات فى عصر ما بعد الحداثة على أنها عامل يُبالغ فى تقديره أيديولوجيًا (وكثيرًا ما يستعين هذا النقد بأمثلة من النقد الفرويدى، والماركسى، والألتوسيرى، على أساس أنها اتجاهات تمثل نماذج شمولية). وعلينا أن نتجنب مثل هذه المعادلات المبسطة فى دراسة الأدب الإسبانى فى عصر الحداثة المبكرة، فعلى الرغم من أن عقلية الإصلاح الدينى المضاد أنتجت عددًا لا يستهان به من النصوص الأدبية، فإن هذه العقلية استثارت فضلا عن ذلك الكتاب؛ ليحرروا نصوصًا لا تعد ولا تحصى قاوموا من خلالها أوامر تلك الحركة ونواهيها. وإننا ندرك الآن أن التكوين الثقافى يستعصى على التحديد المسبق، كما أنه غير قابل للفرض والتنفيذ، فهو ظاهرة تبرز بوصفها نتيجة لعوامل سياسية أو اقتصادية أو دينية أو غير ذلك من العوامل، بل إن التكوين الثقافى ينتج فى كثير من الأحيان على الرغم من هذه العوامل الخارجية المتعددة. وتقدم إسبانيا فى عصر الحداثة المبكرة شهادة حاسمة تثبت صحة هذه المقولة وما يرتبط بها من طبيعة معقدة تتسم بها الثقافة وصورها الأدبية. ولا نجد لزامًا علينا أن نفترض أن كالدرون

قدم تصويرًا للخطاب الرسمى على نحو يخلو من النقد لمجرد أنه ألّف autos sacramentales التى تجسد القربان المقدس Eucharist فى صورة درامية يعبر بها عن رؤيته الشخصية لمعانى اللاهوت المجردة. ونجد مثال ذلك فى El alcalde de Zalamea التى يعدها بعض النقاد أروع ما كتب كالدرون، وهى مسرحية تمجد أحد العامة الذين يعلنون تحديهم لما تمارسه الطبقات العليا عليهم من إساءات اجتماعية. أى أننا يجب أن ننأى بأنفسنا من الفرضية التى ثبت خطأها على مر الزمن، ألا وهى أن المؤلف يصور موقفًا خطابيًا واحدًا لا يتخطاه إلى غيره. وغنى عن القول إن المؤلف الواحد لا يقتصر على التعبير عن مواقف مختلفة، بل إن المؤلفين المعاصرين لحقبة واحدة قد يختلفون إلى حد بعيد فيما بينهم اختلافًا بينًا. وما علينا إلا أن نستحضر تكملة دون كيخوته التى قدمها سرفانتس فى الجزء الثانى من دون كيخوته على نحو جد مختلف عن نص كيخوته النموذجى فى الجزء الأول، وكذلك ما قدمه آفيلانيدا Avellaneda فى مجال الجنوسة، أو ما قدمه زاياس Zayas وماريانا دى كارفاجال من نوفيلات. ويبرز السؤال الذى يدعونا للتساؤل عما إذا كان الناقد يبحث عن نقاط الاتصال أم الاختلاف عند رسم خريطة اتجاهات الأدب الإسبانى والنظرية النقدية فى القرن السابع عشر؟ وتشير الملاحظات التالية إلى الإجابة بالإيجاب فى كلا الحالين.

(٧) إذا ما تأملنا الإنتاج المسرحى فى ذلك العصر، فإننا نجده ضخمًا فهو "أكبر مجموعة من الأدب المسرحى التى كتبت فى عصر واحد"[٣]، كما نجده مثيرًا للجدل إلى أبعد حد. وتعود أصول الجدل إلى الاحتقار الذى أبداه فلاسفة الجمال وفلاسفة الأخلاق جميعهم تجاه المسرحية الكوميدية الجديدة من ذات الفصول الثلاثة، وهى المسرحية التى بدعها لوبى دى فيجا (وقد امتد استنكارهم إلى الرواية الخيالية المكتوبة نثرًا أيضًا). وقد ثار الشك حول قيمة المسرحيات الكوميدية الأدبية وكذلك

النوفيلات والروايات التى كتبت فى ذلك العصر، من المنظورين الجمالى والأخلاقى، وقد نتج هذا الموقف من حقيقة عدم توافر نماذج كلاسية تؤسس لهذه الأعمال.

(٨) ويدعو لوبى إلى عدة ممارسات فنية نذكر منها الشكل الفنى الهجين، أى إضافة الاسترخاء الكوميدي comic relief إلى المسرحيات الجادة بل إلى التراجيديات، وقد جاءت هذه الدعوة فى إطار عمله الذى جنح فيه إلى العبث والهزل، ألا وهو Arte nuevo de hacer comedias (١٦٠٩) الذى ألفه بعد كتابة مسرحيات عدة، وقصد به ضمن ما قصد أن يدافع عن كوميدياته الجديدة فى مواجهة نقاده الذين ينتمون إلى التيار الكلاسى الجديد. يقول لوبى إن مزج التراجيديا والكوميديا مثل تيرانس Terrence مضافًا إلى سينيكا Seneca، هو أشبه بتقديم مينوتور Minotaur جديد فى باسيفى Pasiphae،إنه يضفى على المسرحية جوًا من الجد حينًا والسخف حينًا آخر، لأن مثل هذا التنوع يبعث المتعة فى النفس.[٤] إن عبقرية لوبى فى مجال الإنتاج المسرحى (زهاء ١٥٠٠ مسرحية حسب تقديره) تكمن فى قدرته على تعديل بنية المسرحية ذات الفصول الخمسة ليقدمها فى فصول ثلاثة، وبراعته فى رسم الشخصيات الواقعية الذين عبروا عن أنفسهم من خلال حوار شديد الوضوح، ومعجم شعرى خالٍ من المبالغات اللفظية؛ كما أتقن لوبى أسلوب معالجة قضايا عصره الاجتماعية. ونتج عن ذلك كله مسرح يتسم بالمباشرة ويرسل إلى طى النسيان المسرحَ الرسمى الذى قام على أساس من مسرحية سرفانتس محكمة البنية Numancia، الأمر الذى وضع حدًا أيضًا لما راود سرفانتس الشاب من طموح كى يشيد لنفسه مجدًا بوصفه مؤلفًا مسرحيًا.

وقد تصدى لنقد المسرح الجديد منظرون مثل: سواريز دى فيجرورا كاسكالس، ولويز بينسيانو وتوريس راميلا، ووجّه هؤلاء المنظرون نقدهم إلى تجاهل نظرية الوحدات الثلاث الأرسطية. غير أن إحدى مفارقات ذلك النقد يتمثل فى أن هؤلاء

النقاد أخطأوا فى تفسير التزام أرسطو بالوحدات الثلاث من زمان ومكان وحدث نقلا عن النقاد الإيطاليين، الذين أساءوا فهم فن الشعر لأرسطو. ويرد فى دون كيخوته (١، ٤٨) صدى لاستنكار الـ antiguos (الأرسطوطاليين الجدد من النقاد المحافظين) على لسان القس الذى ينعى على المسرحيين الجدد ممارساتهم:

إن الأمر يتخطى حدود السخف عندما يُصوِّر شيخ شجاع، وخادم فصيح، وتابع مهيب، وعندما يتصف الملك بصفات الحمالين، والأميرات بسمات الخادمات. وهم لا يبدون أدنى اهتمام بمكان الحدث الذى يفترضون وقوعه أو زمانه. ولقد شاهدت مسرحية تبدأ أحداث فصلها الأول فى أوروبا، والفصل الثانى فى آسيا، وتنتهى أحداث فصلها الثالث فى أفريقيا. ولو امتدت الأحداث فى فصل رابع، فلا أشك أنها ستنتهى بنا فى أمريكا، وتكون بذلك قد غطت بأحداثها أرجاء المعمورة.[٥]

وفى عام ١٦١٧ نشر توريس راميلا Torres Rámila كتاب La spongia فى إشارة إلى "الإسفنج المستخدم فى محو أو تنظيف.. أعمال لوبى بأسرها".[٦] وحسب إنترامبساجواس Entrambasaguas فإن هذا العمل (لا تتوافر أى نسخة منه حاليًا) يقدم نقدًا منهجيًا يصدر أحكامًا على أساس من القواعد الأرسطية الجديدة على الأعمال الكبرى التى وضعها "مسخ الطبيعة". ومع ذلك فعلى الرغم من هذا النقد العنيف فإن من الواضح أن إبداع لوبى المسرحى اتخذ شكلا أدبيًا منوَّعًا لاقى قبولا واسعًا من جمهوره، وصار وسيلة صالحة لمعالجة أهم قضايا العصر: مثل الدين، والعلاقات بين الرجل والمرأة، والاستعمار، وغير ذلك من قضايا. ويقدم تيرسو دى مولينا Tirso de Molina أكثر حجج الدفاع عن الشكل الأدبى الجديد جرأة وفكاهة عندما يبدي حجته متسائلا فى مجموعة النوفيلات التى ألّفها تحت عنوان Los cigarrales de Toledo إذا ما كان الإنسان المعاصر يمكن أن يبرر اتخاذه جلود

الحيوان ملابس لـه، لأن الله الحائك الأول منح أجدادنا هذا الملبس، كما يمكن أن يجد فى ذلك أيضًا مبررًا لتحريم اتخاذ الملبس العصرى؟(٧)

(١٠) أصبح الشعب vulgo، الذى أشار إليه كل من سرفانتس ولوبى، قطاعًا استهلاكيًا ذا أثر بعيد، جنبًا إلى جنب مع مستهلكين آخرين فى إسبانيا فى القرن السابع عشر. مع بدايات الكورال corral [المسرح الشعب] (٨) تيسر لهم للمرة الأولى بالفعل أن يشاهدوا العروض المسرحية. وقد كان هذا الشعب نفسه الذى تعرض لازدراء نقاد لوبى المحافظين بوصفهم ممن تقبلوا تجديداته، التى تجاوزت المألوف والقواعد المرعية الأمر الذى منحها انتشارًا. ويبدى إيه. سى. رايلى Riley ملاحظة دقيقة وصائبة مؤداها أن كتاب العصر الذهبى رأوا فى صلة الشعب بزمانهم موقفًا يماثل موقف البورجوازية من القرن التاسع عشر، فهم طبقة مختلفة تتسم بعدم القدرة على تذوق الفنون الراقية مفضلين عليها أعمالا سوقية يغلب عليها الطابع المادى.(٩)

(١١) ويشير بيريز دى مونتالبان Pérez de Montalbán إلى تميز تاريخ لوبى المهنى، ويذكر أنه فى سن الخامسة ترجم De raptu Proserpinae من تأليف كلوديوس كلاوديانوس من اللاتينية إلى الإسبانية. وقد وضع مؤلفاته فى الأنواع الأدبية المعروفة فى عصره، كما كتب فى موضوعات دنيوية ودينية، وعالج موضوعات متنوعة فى مسرحه مثل أساطير أوفيد والتاريخ وحكايات التراث والأحداث المعاصرة ومسرح الشرف ومسرح المعطف والخنجر cloak and dagger والمسرحيات المقتبسة من النوفيلا الإيطالية والمسرحيات الرعوية وتلك المقتبسة من الأدب الشعبى وخصوصًا البالاد [الرومانسات]. إن حساسية لوبى فيما يتعلق بمواطن الجدل الثقافى تتضح فى وصفه للعلاقات الاجتماعية المتوترة بين طبقات المجتمع فى أعماله ومثال ذلك Peribáñez و Fuenteovejuna، كما تتضح فى اهتمامه، على سبيل المثال،

بكشف مخاطر الزيجات التقليدية (وبخاصة من وجهة نظر المرأة) وهو ما نراه فى عدد من المسرحيات الأخلاقية comedias de costumbres التى كتبها.

(١٢) ويتسم مشروع تيرسو دى مولينا الفكرى بنقد المجتمع الأرستقراطى وكشف القضايا اللاهوتية، ودى مولينا هو خليفة لوبى المشهور الذى ينافس على احتلال المرتبة الثانية بعد لوبى فى وفرة الأعمال المسرحية (ذلك جنبًا إلى جنب مع فيليز ديى جيفارا Vélez de Guevara). وقد كتب تيرسو دى مولينا مسرحية El burlador de Sevilla y convidado de piedra (١٦١٦-١٦٣٠) فى أثناء فترة الفوضى الاجتماعية والسياسية، واجتمع حولها قدر عظيم من التعليقات. وتلقى هذه الكوميديا الضوء على فجور بطلها دون جوان تينوريو Don Juan Tenorio الذى لايخامره الشك فى اعتقاده أن لديه من العمر متسعًا ليستغفر ربه عما ارتكب من خطايا. ولذلك فإنه ظل يردد قوله: يا إلهى ما أطول العمر الذى تمنحنى إياه! إن شخصية دون جوان تقف جنبًا إلى جنب مع شخصيات هاملت، وفاوست، ودون كيخوته بوصفها من الأساطير الكبرى للذاتية المحدثة. وتكمن فى صلب هذا العمل مناقشة قضية حرية الإرادة الإنسانية من حيث الرغبة الذاتية ومحلها المضمر فى إطار النظام الاجتماعى، وهى قضية ثار حولها الجدل فى زمن تيرسو.

(١٣) وتعد مسرحية كالدرون الفلسفية La vida es sueño (١٦٣١-١٦٣٥) أشهر المسرحيات التى كتبت بالإسبانية وذاع صيتها فى أرجاء أوروبا، وقد كتبها كالدرون مستهدفًا تقديم العظة والعبرة إلى النظام الملكى الإسبانى بالإضافة إلى أهداف أخرى ضمنها تلك المسرحية. وتقع أحداث هذه المسرحية فى بولندة التى تعد راعية العالم المسيحى الأخرى فى مواجهة الأتراك، وتكشف تلك المسرحية الرمزية معنى القوة الدنيوية الزائل وعلاقة القدرية بحرية الإرادة. كما تركز على موضوع الذاتية، مثلها فى ذلك مثل مسرحية Elburlador ومن ثمَّ تستكشف مدى قدرة الفرد على تقرير مصيره،

والعلاقة القائمة بين رغباته الذاتية والمجتمع. ويكشف عنوان المسرحية: La vida es sueño ولع القرن السابع عشر بالمفارقة paradox، والتعارض بين قيم متناقضة فى إطار البحث الدائب عن الحقائق الظاهراتية. كما تحمل الحبكة الثانوية فى مفهومها سمة عصر الباروك، وقد صيغت بعناية فى ارتباطها بالمسرحية، وكذلك الحيلة الفنية لتقديم مسرحية داخل بنية المسرحية، واللجوء إلى تبادل الجنسين ملابسهما على نحو يطرح تساؤلات حول قضايا الجنوسة والمشاعر الجنسية gender and sexuality. وينقل استخدام الصور البلاغية على نحو يتسم بالفخامة والقوة المعانى المتضمنة فى خضوع الإنسان لعبودية من صنع يديه على المستويين المجازى والفعلى، كما نجد فى ذلك إشارة إلى أسلوب تحقيق الحرية من خلال ممارسة الإرادة الحرة على نحو رشيد.

(١٤) لا شك أن التعبير الأدبى فى القرن السابع عشر تمحور حول الولع بالبلاغة وعلاقتها بموضوع المظهر والجوهر، أو بنظرية المعرفة وما تتضمنه من معانٍ ذات صلة بذاتية الإنسان. كما نجد أن تيارى الـ culteranismo والـ conceptismo الأدبية يمثلان أهم التطورات فى مجال الشعر. ويقدم التيار الأول: culteranismo شعرًا على درجة عالية من الصنعة الناتجة عن تعمد صعوبة المعنى، وصياغة الأبيات وانتقاء المعجم الشعرى على هدى النموذج اللاتينى، وغلبة الذوق الذى ينحو إلى الإشارات الكلاسية. وتعد الـ hyperbaton الأكثر تعبيرًا عن هذه البيئة الأدبية، وتقوم على إبدال مواقع الكلمات. ومن الواضح أن الشعراء الذين انشغلوا بالكتابة فى هذا التيار كانوا ينتمون إلى الصفوة، فهم يخاطبون قراء مثقفين متمكنين من تذوق ما تتسم به لغتهم وتراكيبهم وإشاراتهم من غموض، وهم على الطرف الآخر من الشعب vulgo الذين لا تتوافر لديهم القدرة على التمييز والذين وجه إليهم النقاد المنظرون مدفوعين بروح الاستنكار اتهامًا بقبول الأدب المخالف للأعراف، وبالتالى الردىء فى نظر هؤلاء النقاد، الأمر الذى أضفى عليه الشرعية.

(١٥) وقد برع الشاعر لويس دى جونجورا Luis de Góngora y Argote (١٥٦١-١٦٢٧) فى تطوير الصنعة اللغوية فى شعره إلى حد الكمال، أو إلى أقصى حدود الابتذال حسب رؤية نقاده الذين لم يستسيغوا عمله. ويقدم دى جونجورا فى قصيدتيه Soledades (١٦١٣) و Fábula de Polifemo y Galatea (١٦١٣) اللتين يعيد فيهما سرد قصيدة أوفيد Ovid: Metamorphoses) Acis and Galatea (XIII ثروةً من أبرز النماذج التى عُرفت فيما بعد باسم culteranismo وهو مصطلح أريد به الحط من شأن هذه الأعمال (وُضع على نسق luteranismo التى تحمل معنى السخرية من اللوثرية).[١٠] ويعد دياز دى ريباس ضمن مؤيدى دى جونجورا ومناصريه، وقد استهل عمله المعنون Discursos apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades بما يلى: "إن الجديد يأتى بالمستغرب والمتناقض. ويبدو أسلوب دون لويس دى جونجورا فى هذين العملين جديدًا فى عصرنا، الذى لم يعتد على ما يتطلبه فن الشعر من العظمة والبطولة، وذلك على الرغم من اتساق العملين مع النموذج الشعرى والقواعد التى وضعها القدماء[١١].

(١٦) وقد عبر كل من استنكر هذا الشعر الجديد تعبيرًا عنيفًا عن رفضه له. ونجد أشهر مثال على هذا الاستنكار فى هجوم المؤرخ والناقد الأدبى ذائع الصيت فرانسيسكو دى كالسكالس Francisco de Cascales على جونجورا، وذلك فى كتابه المعنوَن Cartas philológicas (١٦٣٨)، حيث قال إن من الواضح أن يسعى الكاتب إلى تعليم القارئ وتسليته وتحريك مشاعره، وأن الغموض يمنعه من تحقيق تلك الأهداف الثلاثة. فكيف يتسنى للقارئ أن يتلقى علمًا إن لم يفهم النص؟ وكيف يبتهج من نص لا يفهمه؟ وكيف يستجيب بمشاعره إن لم يصادف ما يشبع نهمه بعد أن يقرأ النص أكثر من مرة؟[١٢] وإننا نجد أن الاهتمام فى هذا المقام أيضًا ينصب على الذاتية، أى على القارئ الفرد عند نقله لنص ما إلى أرض الواقع، كما ينصب على

شخص الفنان وقدراته اللفظية الفائقة بوصفه مبدعًا. ويقدم ناقد آخر من نقاد جونجورا هو خوان دى جاوريجى Juan de Jáuregui نقدًا هو الأكثر حدة فى ذلك المجال فى كتابيه Discurso poético contra el hablar culto y oscuro و Antídoto contra 'Las soledades' (وكلاهما تحرر عام ١٦٢٤). ويرى كولار Collard فى العواطف الجياشة التى يستثيرها شعر جونجورا سواء الموالية منها لهذا الشعر أو المعادية له محفزًا إلى حد بعيد لحرفة بل لمهنة جديدة هى مهنة الناقد الأدبى، الذى يجرى تعريف وظيفته على أساس الجدل الدائر حول لوبى وجونجورا.[١٣] وغنى عن القول أن المدن الإسبانية كلها فى إبان القرنين السادس عشر والسابع عشر كانت تفخر بأن لديها أكاديمية واحدة على الأقل يلتقى فيها الكتاب والنقاد كى يناقشوا تفصيلا نواحى إنتاج الأدب وتلقيه. وقد وفرت مدريد وسيڤيل (أشبيلية) وفالنسيا مراكز لهذه المعاهد كما شاركت المدن الأصغر فى الجدل النقدى الدائر بل إن مثل هذه الـ tertulias لدراسة الأدب الإسبانى شقت طريقها إلى إيطاليا. إن دراسة تلك الأكاديميات الأدبية يمثل قيمة بوصفها دراسة مستقلة، ولأنها تكشف درجة التعقيد الكبيرة الماثلة فى استخدام الكتَّاب لمفهومى الـ culterasnismo و الـ conceptismo، وعند وصف هاتين البيئتين الأدبيتين، على سبيل المثال، يتضح من خلال طبيعة ذلك الجدل الأكاديمى الأكثر احتفالا بظلال المعانى (ومن تحليل هذه الأعمال تحليلا نصيًّا) إننا لا نتعامل مع ظاهرتين hermetic توجد كل منهما فى صورة خالصة.

ولقد فُسرت العداوة الشخصية بين كوفيدو وجونجورا لزمن طويل بعيدًا عن واقعها التاريخى بوصفها امتدادًا لهاتين الحركتين الأدبيتين، وسجلت الوثائق عددًا كبيرًا من الإشارات العدائية من جانب كل منهما إلى الآخر. إلا أن الحركتين ليسا على طر فى نقيض على الإطلاق، بل إننا نجدهما فى كثير من الأحيان تؤثران فى النص الواحد نفسه وتدعمان إحداهما الأخرى. فعلى الرغم من إدانة لوبى لجونجورا بسبب مبالغاته البلاغية، فإننا نجده مقبلا أشد الإقبال على الاستفادة من الـ

culteranismo ومحققًا من خلاله نجاحًا عظيمًا. وبالمثل فإن جونجورا يعتمد على نحو واضح إلى الـ concepto ويبدو ذلك حتى فى Soledad primera، فنجده يقول إن الفتيات توقفن تحت ظلال القباب فى وادٍ لم تجف ألوانه بعد.(١٤) وفى هذا المثال يشير al fresco إلى أمرين: استدعاء طبيعة الأشجار الوارفة، وأسلوب من أساليب التشكيل الفنى: the fresco.

(١٧) ويقدم بالتازار جراشيان Baltasar Gracián فى كتابه المعنون Agudeza y arte de ingenio (١٦٤٢) شهادةً فى صالح الانبهار بالبلاغة، وذلك فى مجموعته النظرية الخاصة بالصور الأدبية [conceptos]، بالإضافة إلى الفائدة التى يقدمها الكتّاب بوصفه دليلا إلى عمله الطموح El criticón (١٦١٥-١٦١٧) وهو نسخة من الأوديسة فى ثوب مسيحى. ووفقًا لرأى جراشيان فإن agudeza يشير إلى الاستخدام البارع للتشبيه على نحو غير متوقع (وهو مصطلح مشتق من the Italian Mannerist Pellegrini's Agutezze). ويقدم جراشيان تعريفًا غير دقيق (يتسم بقدر من الالتباس) للـ concepto: الفهم الذى يكشف عن العلاقة بين الأفكار.(١٥) ونتج عن ذلك استخدام الـ concepto للإشارة إلى أمرين: أولهما الـ [agudeza حدة الذكاء] والآخر ضرب من الاستعارة يقوم على استغلال التفاوت بين طرفى التشبيه. بالإضافة إلى ذلك كله فإن جراشيان لا يرى فيها مجردَ شكل مفيد يخدم الزينة الشعرية، بل هى أداة استكشافية لها أهمية رئيسية على المستويين الجمالى والأخلاقى. ويؤكد جراشيان فى مستهل discursos التى تضم ثلاثة وستين مقالا أن الفهم الذى يفتقر إلى حدة الذكاء والتصور الفكرى هو بمثابة شمس لاينبعث منها نور أو شعاع. ولذلك فإن الـ conceit يعد مكونًا أساسيًا لما يفهمه القارئ، ومصدرًا تعليميًا قيمًا. وغنى عن القول فإن تحليل الـ conceits الذى يقدمه جراشيان يكشف اهتمامه البالغ بتلك الصورة البلاغية نظرًا لإمكاناتها التعليمية وقدرتها على توصيل الحقيقة الأخلاقية: من الواضح أيضًا أن النثر فى حاجة إلى الصور الخيالية التى تجمع المتناقضات

conceits بقدر حاجة الشعر لها. فما قيمة القديس أوغسطين دون ما أضفت عليه أعماله من رقى وإحساس؟ وما قيمة القديس آمبرزوز دون ما اتسمت به أعماله بفضلها من عمق وثقل؟.. إن الحقائق بضاعة محرمة، ومرفأ الفضائح وخيبة الأمل، ولذلك فإنها تستتر وراء قناع حتى يتسنى للعقل أن يتقدم عليها فهو الأداة التى تقدر الحقائق حق قدرها. وخلاصة القول إن تلك الصور وسيلةُ الفكر الأخلاقى لبناء شخصية "الرجل الحكيم" [discreto]، وهى الشخصية التى تقع موقع القلب من مشروع جراشيان الفلسفى الأدبى، والتي تعد بدورها مكونًا أساسيًا لرؤية الذات الحديثة لنفسها بوصفها ذاتًا مسيطرة.(١٦)

(١٨) إن الحيوية الذهنية المتضمنة فى الـ concepto حققت شيئًا من تعبيرها القوى فى أعمال فرانسيسكو دى كيفيدو إى فيليجاس Francisco de Quevedo y Villegas النثرية والشعرية. ويبدو توظيف كيفيدو البارع للـ conceit فيما كتبه من خمسة Sueños (وهى "رؤى" تتبئ بنهاية الزمان apocalyptic تدين ما انتشر من الخطايا والنفاق فى عصره). كتب كيفيدو هذه النصوص بين عامى ١٦٠٦ و١٦٢٢، لكنها لم تنشر قبل ١٦٢٧ لأن الرقيب لم يوافق على نشرها. أما روايته المعنونة Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos فقد كتبها فى الفترة بين ١٦٠٣ و١٦٠٨؛ ومع ذلك فلم تنشر حتى ١٦٢٦ (لأنها مثلها مثل الـ Sueños لم تحظ فى بادئ الأمر بموافقة مجلس الرقابة الوطنى).

(١٩) وتعد الـ Buscón نصًا تأسيسيًا فى دراسات النثر الإسبانى فى القرن السابع عشر، نظرًا لتوظيف مؤلفها الـ conceptismo على نحو غير مسبوق. وقد وصف بعض النقاد هذا النص بأنه ذروة الـ picaresque novel، ووصفه نقاد آخرون بأنه ضد الـ picaresque أو النص الذى يقدم رؤية ساخرة معتمدة من هذا النوع الأدبى، الذى يتخذ شكلا هو الأقرب إلى السيرة الذاتية، فيستكشف مؤلفه الذات

البشرية لا كما تفصلها الكوميديا فى صلتها بعالم النبلاء، أو كما يقدمها الشاعر الغنائى فى البلاط، وإنما بوصفها ذات اللامنتمى على المستوى الاجتماعى مثل السارق والعاهرة والقاتل. وتشتق الصفة 'picaresque' من اسم لم يُستدل على أصله هو 'pícaro' وقد استخدم للمرة الأولى فى ١٥٢٥. وتمثل شخصية الـ pícaro، مثلما هو الحال مع التعبير الإنجليزى delinquent، تجديدًا فى الصور الأدبية الغربية بما يقدمه من المزيد من تسليط الضوء على الطبقات الدنيا وحياتها وذلك بوضعها فى بؤرة النص للمرة الأولى. ويستمر الجدل حول حدود تراث الـ picaresque الإسبانى الذى استمر دون هوادة إلى تاريخ نشر Estebanillo González فى ١٦٤٦. ويعرِّف بعض النقاد النوع تعريفًا يقوم على الموضوع بينما يعرفه آخرون على أساس من شكل السيرة الذاتية الأدبى. ويبدو افتقار تعريف ذلك النوع الأدبى إلى التحديد فى الجدل الدائر حول ما إذا كان لازاريللو دى تورمس Lazarillo de Tormes أو جوزمان دى الفاراش Guzmán de Alfarache أول بطل من أبطال الـ picaresque وكذا الخلاف حول عدد الأعمال وعناوينها التى ينسبها النقاد لذلك النوع. فبينما ظهر الـ picaresque لأول مرة فى منتصف القرن السادس عشر حين نشرت رواية Lazarillo de Tormes (١٥٥٤) فإن النوع لم يحقق انتشارًا حتى نهاية القرن حين نشرت رواية Guzmán de Alfarache (١٥٩٩، ١٦٠٢) لماتيو آلمان Mateo Alemán. ويُعد هذا النص واحدًا من أكثر الأعمال التى خضعت للتحقيق الأدبى فى القرن السابع عشر حيث صدرت منه ثمانى عشرة نسخة إسبانية، فضلا عن ترجمته إلى الهولندية، والألمانية، والإيطالية، واللاتينية، وكذا ترجمته إلى الإنجليزية على يد جيمس ماب James Mabbe الكاتب ذى التأثير الأبعد. وتكمن جاذبية الـ picaresque الكبيرة فى المكانة التى يحتلها بوصفه أدب الواقع المباشر، الذى يرفض نماذج الرومانس الأسطورية ويُقدم بالفعل على السخرية منها، والذى يقدم بديلا يتمثل فى علاقة الإنسان المتشائمة والمغتربة عن بيئته.

(٢٠) يُعزى الولع بالـ picaresque إلى الانقلاب الاجتماعى والسياسى والاقتصادى الكبير الذى عرفته إسبانيا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، إلا أن الظروف نفسها على وجه التقريب نشطت فى سائر أرجاء أوروبا إلى مطلع القرن السابع عشر. وهذا ما دعا أمريكا كاسترو America Castro إلى طرح نظرية مؤداها أن هذه النصوص انطلقت بداية من الشعور بعدم الرضا بين الـ conversos (منذ ظهور مؤلف Lazarillo المجهول إلى ماتيو آلمان)، وقد استغل الكتَّاب المسيحيون هذا الشكل الأدبى فيما بعد (وبخاصة كيفيدو فى كتابه Buscón).(١٧) ويثور خلاف مماثل يشبه الجدل الذى ثار حول موقع Lazarillo من تاريخ تطور الـ picaresque، فيرى البعض نص كيفيدو بوصفه ذروة ذلك النوع الأدبى، بينما يراه آخرون عملا يقوم على تفكيك deconstruction نوع الـ picaresque الأدبى بوصفه نصًا يعيد كتابة أحداث من Lazarillo ومن Guzmán على نحو ساخر يتصف بالحدة والأسلوب المصطنع.

(٢١) وبغض النظر عن كون نظرية كاسترو هى الدافع إلى ابتكار أدب الفوضى هذا، فلا شك فى أنه كان مثار ولع وانبهار، ففى عام ١٦٠٥ على سبيل المثال أقيمت حفلة تنكرية فى مدريد ارتدى المشاركون فيها ملابس الـ picaros. وصارت قراءة هذه النصوص من زوايا مختلفة مصدرًا للتسلية: فهناك من يقرأها مدفوعًا بحب التلصص على حالات الخروج على القانون، ومنهم من يقرأها ليرضى ذوقه فى مجال النقد الاجتماعى، أو ليجدوا الرضا بوصفهم ذوى توجهات روحانية يتابعون باهتمام خطى الخطاة الذين يتوبون عن سوء فعالهم.

(٢٢) إن هذا الأدب يقيم موضوعًا له على أساس من تقنية زوايا الرؤى المختلفة وتعدد وجهات النظر perspectivism ومن الخطاب السردى، الذى يتصف بانعدام الثبات اللغوى وفقدان الإشارة بين العلامة sign والـ signified الأمر الذى

يعكس تصورًا فوضويًا يرى الإنسان الكون من خلاله. كما نجد صور الواقع الذى يفتقر إلى النظام أساسًا قام عليه مشروع جراشيان الرمزى الطموح: روايته الفلسفية El criticón (التى نشرت ما بين عامى ١٦٥٠ و ١٦٥٧). واعتمد المؤلف فى روايته على التوتر الحوارى بين العقل (ويمثله كريتيلو Critilo الرجل الناضج الذى خبر العالم)، والغريزة (التى يدعو إليها أندرينو Andrenio الذى يتصف بالشباب والبراءة). ويقدم جراشيان عالمًا يحفل بالتصورات المتضاربة، وعرضًا للمظاهر الدنيوية تمثل فلسفة زوال الأوهام بوصفها المدخل الأفضل إلى عالم مادى خادع لا فكاك منه: "ir muriendo cada día" [الموت كل يوم].

(٢٣) وقد صَدَقَ من وصف هذا النص بأنه عمل هومرى فى ثوب مسيحى، ونرى ذلك عندما يبدأ البطل فى أن يعيش أهم سنوات حياته، مثله فى ذلك مثل عوليس، بعد غرق سفينة كريتيلو. حينئذ يجوب أرجاء العالم بصحبة آندرينو "البربرى النبيل". ومع ذلك لا تقتصر أهمية العمل على شد الرحال الرمزي allegorical peregrination، فمعالمه مستمدة من مجموعة أصلية من الـ conceptos. ويعد تفسير للأصوات المتحركة المركبة diphthongs الذى قدمه جراشيان مثالا جيدًا يدل على قدرته على التعبير الخيالى عن المفاهيم: "diptongo es un hombre con voz de mujer, y una mujer que habla como hombre…Diptongo es un niño de setenta años, y uno sin camisa crujiendo seda" (III.iv) [الأصوات المتحركة المركبة رجلٌ له صوت امرأة، وامرأة لها صوت رجل، وهى طفل بلغ السبعين من عمره وهى من يمضى عارى الصدر فى الوقت الذى يرفل فيه فى الحرير].

(٢٤) تعد قضية قدرة الأدب على تقديم صورة "الواقع" أى إمكانات الأدب فى مجال المحاكاة أمرًا يقع خارج دائرة النقد، ويبدو مثال ذلك واضحًا جليًا فيما يُسمى الجدل الأرسطى الجديد الذى دار فى القرن السابع عشر فى إسبانيا. إن إعادة

اكتشاف كتاب فن الشعر لأرسطو وترجمته فى عصر النهضة أدى إلى فحص النصوص التى كتبت من منطلق الأفكار الأرسطية فحصًا مدققًا. وقد سلط النقاش الضوء على الأثر الجمالى والأخلاقى للأدب القائم الخيالى، فوُجِه النقد إلى libros de caballerías [رومانسات الفروسية] والنوفيلات للأسباب نفسها التى سبق عرضها والتي استخدمت للاعتراض على الكوميديات، وهى انتهاك مبدأ تمثيل الواقع فى المكان والزمان وعدم الالتزام باللياقة الواجبة فى رسم الشخصيات.

(٢٥) ولم يكتفِ المؤلفون بإضافة الملاحظات التى تعبر عن آرائهم فى الـ preceptos الأرسطية، وإنما تجاوزوها إلى تحويل تلك الملاحظات إلى أعمال أدبية. ونجد خير مثال من بين إنتاج النوفيلا كورتا novela corta النثرى فى القرن السابع عشر، عملا من تأليف لوبى دى فيجا عنوانه Novelas a Marcia Leonarda (١٦٢١، ١٦٢٤) يحوى من الملاحظات التى تتجاوز مجال النقد ما يزيد عن مساحة السرد بها، مثلها فى ذلك مثل رواية تريستام شاندى Tristram Shandy. فينتهك لوبى دى فيجا محاكاة الواقع من حيث الزمن بأسلوب جرىء وذكى فى إحدى هذه النوفلات وذلك بتقديم إعادة فتح إسبانيا (فى السادس من يناير ١٤٩٢) بوصفه حدثًا متأخرًا عن اكتشاف كولومبوس للعالم الجديد (فى الثانى عشر من أكتوبر ١٤٩٢)، بل بلغ من الاستهتار ما جعله يقدم نفسه بوصفه أحد المشاركين فى الإطار الزمني لهذين الحدثين. ويتحدى عمل سرفانتس المعنون Novelas ejemplares (١٦١٣) المنظِّرين على نحو أكثر فجاجة، بل إن العنوان نفسه يتحدى على نحو يتسم بالجرأة الفرضية النقدية، التى تقول إن الروايات والنوفيلات لا تقدر على تحقيق التفرد. ويبرز الدليل على هذا الموقف الذى يتجاوز الأعراف كلها بإخضاعها للمراجعة الكاملة فى آخر حكاية من المجموعة: El coloquio de los perros، فنجد مناظرة حول نظرية الأدب بين كلبين اكتسبا القدرة على الكلام بفضل معجزة، بل إنهما أصبحا قادرين على تبادل الحجج الفلسفية القاطعة. إن سرفانتس يقلب انشغال المنظرين بمسألة أى

الأنواع الأدبية أقدر على تصوير الواقع على نحو مرضٍ رأسًا على عقب، وعوضًا عن تلك القضية فإنه يقدم إلينا نقدًا لطبيعة الواقع نفسها، وهو بذلك يشير إلى طبيعة رؤى النقاد التى أصابها الضعف.

(٢٦) ونجد المعالجة الأعمق لقضايا النقد النظرى فى إسبانيا فى القرن السابع عشر فى دون كيخوتة (الجزء الأول، ١٦٠٥ والجزء الثانى ١٦١٥). فمنذ اللحظات الأولى لهذا العمل– أى التمهيد للجزء الأول، الذى يقوم بمهمة مضادة للتمهيد فى واقع الأمر)، نجد تشابكًا كثيفًا لقضايا تتجاوز حدود الأدب، فالسوناتات الساخرة التى تسبق التمهيد تضبط نبرة معالجة النظرية الأدبية وممارساتها الساخرة التى تتسم بها كتابات سرفانتس (ومنها على سبيل المثال السونيت على لسان حصان سيد Cid فى مدح روسينانتي Rocinante، حصان دون كيخوته). وتمثل التساؤلات النقدية خفيفة الظل التى يوجهها سرفانتس إلى تراث مقدمات السونيتات الحافل بالمديح المنهجَ العابثَ فى مجال النقد الأدبى مما يظهر فى صفحات عدة من هذا العمل. إلا أن سرفانتس قادر بالدرجة نفسها على توظيف التقليد الأدبى فى سياق يتسم بالجدية البالغة، ومثال ذلك ما قدمه من وصف التحول الدينى بأسلوب أدبى؛ كى يشير إلى ما اتسم به من نزعة الاختزال الوجودى existential reductionism، كما نرى فى حوار زورايدا Zoraida وأبيها فى قصة الأسير (الجزء الأول، ٣٩–٤١). وبينما رأى بعض النقاد فى دون كيخوته نموذجًا تحتذيه روايات الفروسية، ورأى بعضهم الآخر فيها النص الذى خرب ما لذلك النوع الأدبى من سلطان. وواقع الأمر أن كلا الفريقين أصاب فيما ذهب إليه. فقد توصل سرفانتس إلى الجذور الوجودية فيما يجذب البشر على اختلافهم وذلك من وراء ستار الرومانس. فقد وعى سرفانتس جاذبية عالم الرومانس المستمرة، فضلا عن جاذبيتها الخالدة perennial فى النظام الذاتى للواقع، على الرغم من الرؤية القاتمة التى تشيعها روايات الـ picaresque والعالم الذى عاصره. إن اختيار سرفانتس رجلا متقدمًا فى العمر ليكون بطل رائعته

الروائية لا يعنى مجرد parodying نموذج الرجل الفحل فى رومانسات الفروسية، أو ظاهرة التقدم فى العمر بما تتسم به من تعقيدات جوهرية يدركها البشر جميعهم. وبالإضافة إلى هذه الأغراض جميعها فإن دون كيخوته يقدم صورة بطولة الإمبراطورية الإسبانية فى هزيمتها وحنينها إلى ماضٍ تليد.

(٢٧) ونجد التعليقات الثقافية أيضًا فى قلب عمل سرفانتس Trabajos de Persiles y Sigismunda (١٦١٧)، وهو عمل نُشر بعد وفاته وأثار قدرًا كبيرًا من الجدل والتأمل speculation. وقد كان سرفانتس فخورًا بهذا العمل ويتضح ذلك على سبيل المثال فيما ذكره فى مقدمة كتابه Novelas ejemplares من إدعاء قدرة Persiles على منافسة هليودوروس Heliodorus.(١٨) ويعد هذا الإدعاء من جانب سرفانتس مسرفًا فى جرأته إذا ما أخذنا فى الاعتبار المكانة، التى احتلها عمل هليودوروس Ætheopica (القرن الرابع الميلادى) إبان عصر النهضة منذ اكتشافه عام ١٥٢٦؛ إذ عُدَّ نموذج الشكل الروائى النثرى الطويل المستمد من عالم القدماء الذى يستحق كل تبجيل، بل نموذج كتابة "الرومانس الخالصة" التى يدعو إليها قانون توليدو الأدبى (نقلا عن تاسو Tasso) عندما يشير تاسو إلى إمكانية كتابة الملحمة نثرًا فضلا عن كتابتها شعرًا (الجزء الأول، صفحة ٤٢٦). وبينما أثارت Persiles جمهور قراء القرن السابع عشر بما تضمنته من مزيج رومانسى أغريقى يجمع بين المغامرات وقصص العشاق المتشابكة، وما حوَّته من تفاصيل غريبة مثل lycanthropy والساحرات اللاتى يطرن على البساط السحرى، فإن القراء فى القرون التالية، وبخاصة قراء القرن العشرين، لم يتقبلوا تلك التفاصيل الخيالية، ولم يتفهموا اتجاه النص نحو المثالية، ولا تصوير الشخصيات الذى يجرى على وتيرة يسهل التنبؤ بها، ولا المحور المتفائل القائم على الحب، والوطن، والدين، وذلك بعد أن اطلعوا على ما فى دون كيخوته من تعقيدات وجودية وسبر لأغوار نفسية فى رواية تجعل من نظرية المعرفة موضوعًا لها. وحسب ألبان فورسيونى Alban Forcione

فإن أفضل أعمال سرفانتس تتشغل بصعوبة الوصول إلى الحقيقة.[١٩] غير أن Persiles تدخل فى إطار مشروع دون كيخوته الأدبى فهو عمل لا يقتصر على تقديم رواية شائقة، وإنما يجمع إلى ذلك أيضًا التأمل فى فن السرد وفى الهُوية الثقافية. وفى Persiles نرى قضية التعدد الثقافى والحاجة إلى إعادة النظر فيما يتصل بفئة الـ bárbaro المتغيرة (التى ضمت حينئذ الـ criollo والـ mestizo والـ indiano جنبًا إلى جنب مع اليهود والغجر) يعكسان تيارات عريضة تترك أثرها فى المجتمع الإسبانى. إن هذا الواقع متعدد الأجناس والأعراق مثل تحديًا هائلا لإسبانيا فى فترة الحداثة المبكرة من تاريخها، الأمر الذى ظلت معه الهُوية "الإسبانية" نفسها طوال القرن، مثلها مثل النظرية الأدبية ونتاجها، فئتين لا تتسمان بالثبات بل تخضعان لعملية إعادة نظر مستمرة.

الهوامش

١ – انظر 'The subject and power', Critical inquiry 8 (1982), 777-95.

2– Novelas amorosas y ejemplares, ed. A. de Amezúa (Madrid: Aldus, 1948), p. 455 ترجمة المؤلف.

3– Henryk Ziomek, A history of Spanish Golden Age drama (Lexington: University of Kentucky Press, 1984), p. 247.

4– Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, ed. J. de José Prades (Madrid: Clásicos Hispánicos, 1971), lines 174-8.

5– The adventures of Don Quixote, trans. J. M. Cohen (Harmondsworth: Penguin, 1950), pp. 248-9.

6– Joaquín de Entrambasaguas y Peña, Una guerra literaria del siglo de oro. Lope de Vega y los preceptistas (Madrid: Tipografía de Archivos, 1932), p. 113.

7– Cigarrales de Toledo, ed. V. Said Armesto (Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1913), p. 127.

٨– انظر مقدمة بروس دبليو. واردروبر Bruce W. Wardropper's introduction to Siglos de oro: Barroco, ed. B.W.Wardropper, et al., Historia y crítica de la literatura española 3 (Barcelona: Critica, 1983), p. 24، ويمكن الاطلاع على وجهة نظر أخرى فى José Antonio Maravall, Culture of the Baroque: analysis of a historical structure, trans. T. Cochran (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 102.

9– E. C. Riley, Cervantes' theory of the novel (Oxford: Clarendon Press, 1962), p. 109.

10– Andrée Collard. Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española (Madrid: Castalia, 1967), p. 15

١١– ورد ذكرها فى Documentos gongorinos, ed. E. Joiner Gates (Mexico: Colegio de México, 1961), p. 35.

12–Cartas philológicas, ed. J García Soriano, 3 vols. (Madrid: Clásicos Castellanos, 1930), vol, I, p. 195.

١٣- Collard, Nueva poesía, p. 2 ترجمة المؤلف.

14– The solitudes of Don Luis de Góngora, trans. E. M. Wilson (Cambridge: Cambridge University Press, 1965), lines 594-5.

15– Agudeza y arte de ingenio, ed. E. Correa Calderón, 2 vols. (Madrid: Castalia, 1969), vol. 1, pp. 50, 51.

16 –Anthony J. Cascardi, "The subject of control', in Culture and control in Counter-Reformation Spain, ed. A. J. Cruz and M. E. Perry, Hispanic issues 7 (1992), p. 250.

17– Américo Castro, La realidad historica de España (Mexico: Editorial Porrua, 1954), p. 514.

18 –Novelas ejemplares,ed. J. Bautista Avalle-Arce, 3 vols. (Madrid: Castalia, c. 1982), vol. I, p. 65.

19 –'Afterword: exemplarity, modernity, and the discriminating games of reading', in Cervantes' exemplary novels and the adventure of writing, ed. M. Nerlich and N. Spadaccini (Minneapolis: Prisma Institute, 1989), p. 339.

(٦٠)

الدول الناطقة باللغة الألمانية

بيتر سكراين

تنعكس حيوية الحياة الفكرية فى البلدان الناطقة باللغة الألمانية وفى الإمبراطورية الرومانية المقدسة فى أواخر القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر على الإسهام الذى تقدم به الباحثون والكتّاب الألمان من أجل إثراء "النزعة الإنسانية"، والكتابات النقدية المنبثقة منها على وجه الخصوص. فحتى قبل ترسيخ اختراع الطباعة الجديد سهُل الحصول على نصوص باللغة اللاتينية عالية الجودة، وهى النصوص التى تتراوح فترات صدورها الزمنية بين فترة القدامى وبواكير عصر النهضة، من خلال المجموعة التى جمع أعمالها ألبريخت فون إيب Albrecht von Eyb بعنوان Margarita poetica (المنشورة فى ستراسبورج سنة ١٤٥٩، وطُبعت للمرة الأولى فى نورمبرج سنة ١٤٧٢). عزز هذا المجلد المؤثر الفكرة القائلة بأن القراءة المتأنية للنصوص بغرض محاكاتها من العناصر الجوهرية للتعليم والتطور الفكرى، وهو المنهاج الذى ساد على مدار الفترة التاريخية الطويلة التى نناقشها فى هذا الكتاب. أما الكتاب الآخر بعنوان De arte versificandi (١٥١١) من تأليف أولريخ فون هاتن Ulrich von Hutten فقد نادى بمبادئ مشابهة، تأتى هذه المرة على هيئة دليل إرشادى لكتابة الشعر وينبنى على الافتراض السائد حينئذ بأن دراسة النماذج الجيدة من الكتابة تعتبر جزءًا أساسيًا من إعداد الشاعر. وقد أكد هاتن بصفته من علماء النزعة الإنسانية على ضرورة توسيع دائرة معارف الشاعر، وهو الشرط الذى لم

يقتصر على هاتن فى هذا الصدد بل نص عليه بدرجة أكثر طموحًا فى تطبيقه كاتب النزعة الإنسانية الأول فى ألمانيا كونراد كيلتيس Conrad Celtis فى مؤلفه بعنوان فن تأليف النظم والشعر Ars versificandi et carminum (حوالى سنة ١٤٨٦). هذا الكتاب عبارة عن دليل يقدم الإرشاد للشاعر على لسان ممارس محنك للنظم باللغة اللاتينية الجديدة، وقد كان كيلتيس – مؤلف الكتاب – مقتنعًا أشد الاقتناع بأن كلا من الفن ars والامتاع usus والمحاكاة imitatio يعد من الأدوات الأساسية التى تساعد على نجاح العمل الإبداعى. ومن هنا أصبحت العلاقة الوطيدة بين القراءة والدراسة والإبداع راسخة الأساس بصفتها من السمات الأساسية للنظرية الأدبية وممارستها فى ألمانيا لمدة طويلة. ومن ناحية أخرى اجتذب عالم النزعة الإنسانية أوبانوس هيسوس Eobanus Hessus اللغة اليونانية والثقافة الأدبية اليونانية إلى الجدل الدائر من خلال مؤلفه بعنوان Scribendorum versuum maxime compendiosa ratio (١٥٢٦) الذى نشره عندما تم تعيينه مدرسًا للنقد بمدرسة من مدارس التعليم الأولى grammar-school فى نورمبرج التى كانت وقتها قد تأسست حديثًا على يد فيليب ميلانكثون Philipp Melanchthon العالم الإصلاحى، الذى عمل على أن تصبح المعايير البحثية العالية والتعليم عالى الجودة اللذان تتمتع بهما ألمانيا جزءًا لا يتجزأ عن عملية الإصلاح الدينى اللوثرى. غير أن أكثر الأعمال طموحًا من حيث إسهامها فى الجدل الدائر فى عصر النهضة بشأن الشعر والنقد ودراسة الأدب وتحليله تمثل فى كتاب بعنوان De poetica et carminis ratione (١٥١٨) من تأليف عالم النزعة الإنسانية فادياموس أو يواكيم فون وات Vadiamus or Joachim von Watt. قدم هذا العمل الشامل عرضًا للأدب الأوروبى والألمانى منذ تاريخ القُدامى وحتى وقته الحاضر، آخذًا فى الاعتبار الأعمال من العصور الوسطى والأعمال الشعبية والأعمال المكتوبة باللغات المحلية؛ وهكذا ظل هذا العمل بلا منازع حتى صدور كتاب دانييل جيورج مورهوف Daniel Georg Morhof بعنوان

Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie الذى نُشر فى سنة ١٦٨٢؛ أى عقب العمل السابق بما يقرب من ١٦٠ عامًا.

يستند أساس المفهوم الجديد عن الأدب سواء من منطلق النقد أو الاستراتيجيات التطبيقية الرامية إلى تجديد الدراسات والنشاطات الأدبية فى ألمانيا فى ذلك الوقت إلى الخلفية التعليمية التى تم التأسيس لها فى مدارس التعليم الأوّلى (مدارس تعليم أسس النحو اللاتينى). امتد نظام التعليم هذا على مدار الفترة ما بين عصرى الإصلاح والتنوير، وينبنى فى أساسه على النظام اللوثرى الإعدادى بل وفى بعض الأحيان الثانوى للتعليم، وهو النظام الذى روج له فيليب ميلانكثون الذى أعلن عن برنامجه فى وقت مبكر منذ سنة ١٥١٨ فى محاضرته الافتتاحية التى ألقاها بصفته أستاذا للعبرية واليونانية لدى جامعة ويتينبيرج، وجاءت المحاضرة بعنوان " De corrigendis adolescentiae studiis"، وفى مؤلفين ظهرا بعد تلك المحاضرة وهما: De rhetorica (١٥١٩) والآخر Compendiaria dialecticis ratio (١٥٢٠). فى هذين المؤلفين اللذين تكررت طباعتهما، ورد التوكيد على أهمية الصنعة inventio فى العمل وعلى الأسلوب الذى يتوخى الدقة ويتبع المنهج الشارح المنظم. وقد شجع النظام التعليمى القائم على العلوم الثلاثة الأساسية (أو العلوم الأربعة الأساسية) على الحفاظ على ذلك التقسيم للدراسة ذات الصلة باللغة إلى العناصر الثلاثة المترابطة، ألا وهى النحو والبلاغة والمنطق، وظل التقسيم الثلاثى هذا السمة السائدة للمدخل الألمانى عند تناول النصوص الأدبية للمائتى سنة التالية على الأقل. أما العقول المثقفة فتشكلت بموجب هذا النظام منذ نعومة الأظفار، حيث احتل موقعًا مركزيًّا بالنظام التعليمى فى ألمانيا التى كانت تعتنق الديانة المسيحية البروتستانتية آنذاك، كما تم تكميله فى وقت وجيز بعدها بتحديث للمعايير التعليمية وطرائق التدريس، التى استقاها القائمون على التعليم من الإمبراطورية الرومانية المقدسة التى كانت حكرًا على الكنيسة الكاثوليكية الرومانية أو التى عادت إلى ألمانيا فى أثناء فترة التصدى

للإصلاح الديني. علاوة على هذا تمتع منطق المواد الثلاث الأساسية بوزن القدم الكلاسى (أو بدا أنه كذلك)، حيث يعتبر تبجيل مرجعية الأعمال الكلاسية من جانب معتنقى النزعة الإنسانية السمة التى تلزم تاريخ التعليم الأدبى فى ألمانيا، كما كان الدفة التى حركت تطور المفهوم الألمانى للأدب فى مرحلة هيمن فيها المؤلفون الكلاسيون على المنهج المدرسى؛ حيث استمرت اللغة اللاتينية لغة الدراسة داخل مدارس التعليم الأوّلى والجامعات وكلية الجيزويت. بل إن اللغة اللاتينية استمرت فى كونها لغة الدراسة اللاهوتية الجادة، حتى داخل الكنيسة التى شاع استخدام اللغة المحلية بها كجزء من رفضها لسطوة الكنيسة فى روما، فقد بقيت اللاتينية لغة للدراسة الأكاديمية حتى بدأت الألمانية باستبدالها بالتدريج مع مطلع القرن الثامن عشر، فعندها فقط بدأ عدد الكتب المنشورة باللغة الألمانية فى تخطى عدد المنشور باللغة اللاتينية.

كان لتعدد الألسنة فيما بين الأقلية المتعلمة الألمانية بالغ الأثر على تطور مفهوم للأدب والنقد الأدبى شديد الخصوصية بالثقافة الألمانية. فعلى مدار القرنين السادس والسابع عشر يصح القول بأن الأعمال المنشورة باللغة اللاتينية عن أى موضوع تتسم بدرجة أكبر من التعقيد على مستوى الخطاب، مثل الكتاب بعنوان De re metrica (١٥٣٩) الذى ألفه جاكوبوس مايسيلاس Jacobus Micyllus مدير مدرسة فرانكفورت للتعليم الأوّلى، فى حين تتسم المعالجات الألمانية للموضوع نفسه بدرجة أقل من الجدية الفكرية، كما أنها لا تحقق سوى الكتابة باللغة المحلية. اتسمت معظم الأعمال المكتوبة بالألمانية على مدار القرن السادس عشر إن لم يكن كلها بصبغة شعبية، حيث شاعت الأجناس الأدبية المكتوبة للقراءة العامة الشعبية، وعلى الرغم من عدم التزامها بالمعايير الكلاسية فقد سادت الكتابة الساخرة. وفى بعض الأحيان كان بعض الكتّاب ممن يكتبون باللغة اللاتينية مثل أولريخ وهاتن وسيكست بيرك Sixt Birck وحتى لوثر نفسه يؤلفون الأعمال باللغة المحلية، وفى أحيان أخرى

كانت تلك الأعمال تأتى على أيدى كتّاب لا يؤلفون سوى بالألمانية من أمثال يورجى ويكرام Jörg Wickram وهانز ساخس Hans Sachs. ولكن بشكل عام لم تأتِ محاولة جادة؛ لكى تُضمّن الأعمال بالألمانية داخل المفهوم العام للأدب أو لربطها بوضوح بالأجناس الأدبية وفق التصنيف الكلاسى لها. وتعتبر الكتابات الساخرة التى زخر بها القرن السادس عشر فى ألمانيا خير دليل على هذا الأمر، فقد مثلت أرضية مشتركة بين اللغتين، ولكن فى الوقت نفسه كان للكتاب بكل من اللغتين ملعبه الخاص.

على الرغم من هذا بدأ الأدب المكتوب باللغة الألمانية يحظى بقبول بين الطبقات المثقفة والطبقة الوسطى وعلى الأخص التى تنتمى إلى المناطق البروتستانتية من ألمانيا، وهو الاتجاه الذى يتمثل بوضوح شديد فى أعمال الكاتب والمنظر، الذى أصبح من أشهر الأدباء فى القرن السابع عشر مارتين أوبيتز Martin Opitz. عادة ما يُشار إليه بأنه "أبو الشعر الألمانى"، وقد كان أوبيتز يكتب باللغتين اللاتينية والألمانية طوال حياته، ولكنه عندما كان لا يزال طالبًا بمدرسة التعليم الأوّلى فى مدينة بيوثين Beuthen ألّف خطبة باللغة اللاتينية تعلن عن صدارة اللغة الألمانية المحلية. ففى هذا العمل بعنوان Aristarchus sive de contempu linguae teutonicae (١٦١٧) يدافع أوبيتز عن مفهوم للأدب ألمانى الصبغة ومستند إلى قدم اللغة الألمانية ونبلها، علاوة على تساويها مع اللغات المحلية الأخرى فى جميع دول أوروبا فيقول: "لا أرى سببًا يمنع لغتنا من أن تصبح غير مغمورة، فهذه اللغة الرفيعة النابضة بالحياة انحدرت إلينا على مدار السنين دون تلوث أو تمويع. يتعين علينا أن نتعلم كيف نحبها ونعمل على إتقانها وأن نبين رجولتنا بها". هذه النبرة التى نسمعها هنا جديدة على الرغم من أننا سمعنا نبرات مشابهة لها فى بلاد أخرى مثل فرنسا من جانب يواكيم دى بيلاى Joachim du Bellay. كانت النية المحركة لهذا العمل هى النقد الإيجابى كما يبين العنوان (الذى يحمل إشارة إلى أريستاكوس الساموثراكى وهو ينتمى إلى فئة النقد البناء، على العكس من زويلاس الذى ينتمى إلى فئة النقد

الهدام)، بل ويمكن القول بأن ذلك المقال تعتبر النقطة الحاسمة فى دمج الثقافة الكلاسية للنزعة الإنسانية بالاتجاه الحداثى الواضح فى الثقافات الأدبية لعصر النهضة الذى ساد معظم البلدان الأوروبية آنذاك.

تلا أوبيتز هذا المقال بمؤلف أكثر وضوحًا عن الموضوع نفسه بعنوان Buch von der deutschen Poeterey (١٦٢٤)، وهو الكتاب الذى أثبت وجوده بصفته حجة باللغة الألمانية عن الأدب، وهى السمعة التى احتفظ بها حتى ظهور كتاب كريستوف جوتشيد Cristoph Gottsched بعنوان Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen. فمع تشابه مقدمته والخطوط العريضة للمقال تأتى العناوين الفرعية للكتاب لتوضح المهارات المطلوب توافرها لدى الشاعر الوليد: حيث يعد الإلهام من الأمور الأساسية، ولكن بالنسبة إلى أوبيتز وسيلتيس الذى سبقه بقرن من الزمان يتعين دعم الإلهام بالتقدير الجيد لعملية التأليف وملاءمة الأشكال الشعرية للموضوعات وأساليب التعبير. وهو الأمر الذى يدفع بالمؤلف إلى تعريف وتبيان الأجناس الأدبية كما يعرفها، وهو بهذا يأخذ أولى الخطوات المترددة نحو مجال لم يطرقه من قبله أحد، بالتحديد النقد الأدبى الألمانى، حيث يقارن ما بين أشكال الممارسة الجيدة والرديئة وخصوصًا فى مجال القصائد الغنائية. غير أن اختياره للأمثلة الألمانية مقابل النماذج الأجنبية كان محدودًا للغاية، إذ لم يتسق أى من النماذج التى ساقها بمفهومه الجديد للعلاقة بين اللغة والعروض والأوزان الشعرية. كان هذا هو الثمن مقابل الثورة التى أحدثها أوبيتز. فعلى الرغم من حبه الواضح للغته الأم وتقديره للماضى الألمانى العريق (فقد كان على دراية حتى بالتراث الأدبى الألمانى من العصور الوسطى) فإنه استبعد بشدة استمرار التراث الأدبى على ما هو عليه، مما أدى إلى تأخير ظهور مدرسة النقد التطبيقى فى ألمانيا على غرار ما حدث فى فرنسا وإيطاليا، بل وحتى إنجلترا فى ذلك الوقت. حيث قال بأن الأعمال الأدبية الجديدة لابد وأن يتم إبداعها بحيث تحترم القواعد والوصفات التى وضعها فى

مؤلفه، وقد أتى العديد من تلك الأعمال من جانبه من أجناس أدبية متعددة مثل المأساة والسرد النثرى والشعر الملحمى والأشكال المختلفة من الشعر الغنائى مثل السوناتا، وكانت معظمها مترجمة أو مقتبسة من نماذج يكن لها التقدير والاحترام من كتابات سوفوكليس وسينيكا ورونسار وباركلاى وسيدنى.

وفى خضم التشجيع الذى تزعمه أوبيتز الذى اتسم بالنزعة التوجيهية/ الوصفية فى الوقت نفسه صدر عدد يعتد به من الكتب توضح للقارئ كيفية الكتابة. ركزت تلك الأعمال فى الأساس على الكتابة المنظومة، وعلى الرغم من بساطتها من وجهة النظر النقدية فقد كان لها عظيم الأثر؛ إذ ساعدت على تمرين أجيال عديدة من المتحدثين والكتَّاب الألمان على تذوق الفضائل المميزة للشكل والأسلوب، كما ساعدت على تأسيس قاعدة واسعة للكتابة الألمانية الأدبية، فقد كانت اللغة الألمانية وسيلة للتعبير تتسم بكونها لغة مصطنعة مثلها مثل اللغة اللاتينية؛ إذ لم يكن يتوافر الالتزام الكافى بالنحو والتراكيب والمفردات المستخدمة فى لغة الحديث. إذن لعبت كتابات أوبيتز فى المجال الأدبى وظيفة مقابلة لتلك التى لعبها إنجيل لوثر المترجم فى المجال العام بالنسبة للغة الحديث والكتابة. فمع ظهور تلك الأعمال أصبحت مفاهيم الصحة والملاءمة المعروفة لدى قراء النقد باللغة اللاتينية الجديدة تتبدى فى الخطاب النقدى الألمانى، على الرغم من وجودها فى ظروف ثقافية وسياقات لغوية مختلفة تمامًا. لذا نجد المقارنة مع حالة هولندا تبين أوجه التشابه (حيث كان أوبيتز من أشد المعجبين بأعمال دانيال هاينسياس Daniel Heinsius وأفكاره وعلى علم بها)، فى حين تتضح أوجه الاختلاف عن فرنسا؛ حيث كان الجدل النظرى يحتل مساحة أكبر ولم يلعب الإنجيل وترجمته دورًا كبيرًا فى ظهور الأدب الحديث، علاوة على أوجه الاختلاف عن إنجلترا التى تزامنت بها ترجمات الكتاب المقدس والإبداع الأدبى فى حين انحسرت أهمية نظريات اللغة والأدب نسبيًا.

تـلا عمـل أوبيتـز الرائـد سلسـلة مـن الكتيبـات الإرشـادية عـن الفـن أو بـالأحرى صنعة التأليف الأدبى شعرًا ونثرًا. فمن بينها عملان أولهما بعنوان Deutscher Helicon (١٦٤٠) من تأليف فيليب فون زيسين Philipp von Zesen عندما كان فى العشرين من عمره، وآخر بعنوان Von der Kunst hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (١٦٤٢) من تـأليف يوهـان بيتـر تيتـز Johann Peter Titz، ومـن خلالهمـا تمكـن المؤلفـان مـن نشـر أفكـار معلمهمـا عـالى القـدر أوجسـتس بـوخنر Augustus Buchner، وقـد تـم نشـرهما لاحقًـا فـى مجلـد بعنـوان Anleitung zur Deutschen Poeterey (١٦٦٥)، الـذى جـاء خلاصـة للكتابـات النقديـة الألمانيـة مركـزًا علـى أوبيتـز بشكل جديد مع الإشارة المتكررة إلى يوليوس قيصـر سكاليجر، وقد تأسس هذا الكتاب على عدد من المحاضرات التى ألقاها بوخنر وكان لها بالغ الأثر فيما سبق على العديد مـن الشـعراء والكتَّـاب مـن تلامذتـه. ركـز بـوخنر وزيسـن علـى النظم الشـعرى فـى حيـن انشغل يوهان مايفارت Johann Matthäus Meyfart بالنثر. وقد نشر مايفـارت فـى مدينـة كوبرج الألمانية سنة ١٦٣٤ كتابًا بعنوان Teutsche Rhetorica؛ لكـى يضـاهى بـه دليلـه باللغــة اللاتينيــة عــن الموضــوع نفســه بعنــوان Mellificium oratorium (١٦٢٨–١٦٣٧)، حيث يركـز علـى مسـألة الأسلوب مـع التوكيد علـى أثـر السـجع وعلـى أهميـة التركيب البنيوى الأساسى.

ومن بين الأساليب المختلفة التى تم انتهاجها فى الأساس للقارئات من الإناث ذلـك الـذى يتجسـد فـى كتـاب بعنـوان Frauenzimmer-Gesprächspiele (١٦٤١–١٦٤٩) من تأليف الكاتب جيورج فيليب هارزدروفر Georg Philipp Harsdörffer، حيـث تـأتى مجموعـة مـن الحـوارات النموذجيـة بـين سـتة ممثلـين عـن أشـخاص مـن الجنسين يتحدثون فى عدد من الموضـوعات العامـة، التـى تشمل الفن والكتابـة، وهـو الموضـوع الذى يعكس ويشجع التحسين الواعى لمعايير التفاعل الاجتماعى والأدبى، الذى يصعب على النقد بـالمعنى المقبول لـه الحياة دونـه. وبالفعل يحتوى العمل علـى

قطع يمكن النظر إليها على كونها تعبيرًا ألمانيًا صميمًا عن النقد الأدبى. وقد أتبع المؤلف هذا العمل بعمل آخر بعنوان Poetischer Trichter أو القُمع الشعرى (١٦٤٧-١٦٥٣) وهو عمل سيئ السمعة الذى يسعى فيه المؤلف إلى مساعدة قرائه على اكتساب مهارة التأليف الشعرى، التى يمكن أن تستند وفقًا لوجهة نظره إلى التراكيب البنيوية والبلاغية بما أن "البلاغة بالنسبة إلى الشعر مثل المشى بالنسبة إلى الرقص".

كما أسهم سيجموند فون بيركين Sigmund von Birken زميل هارزدروفر بإنتاج دليل للشعر إلى المؤلفات الألمانية الأخرى فى ذات الموضوع، حيث يتبنى كتابه بعنوان Teutsche Rede-bind-und Dichtkunst (١٦٧٩) أسلوبًا أكثر تجريدًا بالموضوع الذى شغل النقاد فى ذلك الوقت، وهو التفرقة بين الأجناس الأدبية. أما المؤلف بعنوان Poetische Tafeln, oder Gründliche Anweisung zur Teutschen Verskunst (١٦٦٧) فيخاطب فئة مختلفة بالمجتمع، من تأليف مارتين كيمب Martin Kempe. وهو المؤلف الذى يكتب تحت اسم مستعار جيورج نيومارك Georg Neumark السكرتير العام لأشهر الجمعيات العلمية الألمانية فى القرن السابع عشر، وتعتبر من الجمعيات التى تهتم فى المقام الأول بدعم اللغة الألمانية وتعزيزها. ويوضح المجال المرجعى واسع المدى لكيمب مدى اتساع الأفق الثقافى لدوائر المثقفين والأرسطقراطيين فى ألمانيا آنذاك.

ولكن على مستوى أقل طموحًا قدمت الأعمال من أمثال Der Deutsche Poet (١٦٦٤) والآخر بعنوان Der Deutsche Redner من تأليف بالتزار كيندرمان Balthasar Kindermann لجمهور القراء المتنامى والمتعطش إلى المزيد بالشكل الذى يفترض أن يكون عليه الحديث العام، وكتابة الشعر العام مع احتوائها على خطوط إرشادية للطريقة المثلى لتحقيق هذا الغرض. يعتبر الكتاب الأول ثريًا بالتعريفات والأمثلة المستقاة من المؤلفين المعاصرين والمحدثين بما يكشف عن رؤية ذلك العصر

لشعره – وهى الرؤية التى تتباين، فى العادة، مع التقييم النقدى الحديث – كما يشير بوضوح إلى أن التراث المعتمد الأدبى بدأ يتكون بالفعل. كما يوضح الكتاب من الناحية الأخرى مدى الأهمية المتزايدة للخبير فى مجال الأدب بصفته ناقلا للإرشاد المفيد، الذى يتبع أحدث ما توصل إليه النقد إلى القراء الراغبين فى ممارسة فن التأليف الأدبى. فقد كانت الوظيفة الأساسية بالفعل للناقد الأدبى أومن يوازيه فى ألمانيا القرن السابع عشر تتلخص فى توفير المشورة التطبيقية إلى أطياف متعددة داخل المجتمع ممن يسعون فى المستقبل إلى ممارسة كتابة الشعر فى المناسبات مثل أشعار أعياد الميلاد والزواج والتأبين داخل المراكز الحضرية الكبرى والبعض الإقليمى الصغير منها بالعديد من الولايات الألمانية فى ذلك العصر. وكانت تلك المجموعات تنتمى فى الأساس إلى الطبقة الوسطى من أصحاب المهن ومن المستويات الأدنى من الطبقة الأرسطقراطية الذين كانوا يفيدون من إحياء التبادل التجارى عقب انتهاء حرب الثلاث سنوات، ومن تطور التعليم وانتشاره، ومن النظام القانونى، ومن الخدمات المدنية المقدمة فى المدن والولايات التى تكونت الإمبراطورية منها. استمر هذا الدور حتى فترة طويلة من القرن الثامن عشر، إلى أن جاء دور الناقد الأدبى بصفته ناقلا للآراء العقلانية عن كل ما يستجد نشره من مؤلفات وعن الأدب الذى تم تأليفه فى الماضى.

مع مرور الزمن بالقرن السابع عشر برزت وظيفة نقدية أخرى بشكل متزايد وهى المؤكدة على قيمة القراءة من أجل القراءة فى حد ذاتها. يكتب المؤلفون بغرض التعليم والتقويم والتحسين، أما القراء فيقرأون بغرض تثقيف أنفسهم. وهكذا تحرك التأثير المحتمل للمادة المقروءة إلى مركز الصدارة بالجدل النقدى الدائر، فأصبح من الاهتمامات الأساسية التى شغلت الكتَّاب الذين بدأت مقدمات أعمالهم بالتالى فى الاتجاه بوضوح نحو تقديم تبريرأخلاقى لأعمالهم. غير أن مفهوم "جمهور القراء" لم يكن قد تحدد بوضوح بعد، فالقراء المحتملون يخاطبهم بشكل مباشر المؤلفون الواعون لضرورة إعداد المتلقى وضبط تفكيره. وقد تعتبر الإشارات المتناثرة إلى أعمال كتَّاب

آخرين كخطوة أولى نحو مفهوم جديد للنقد الأدبى كما نعرفه. ولكن الناقد الأدبى كما هو معروف لدينا الآن لا يظهر فى الصورة قبل مجىء الوسيط الذى يتطلب وجوده، بل وقد يوفر له النطاق الذى يسمح له بعرض أحكامه، مثل المجلة النقدية أو مقال العرض. وكانت أولى المجلات التى صدرت فى ألمانيا من هذا النوع تلك التى أصدرها أوتو مينك Otto Mencke بعنوان Acta eruditorum (١٦٢٨، وهى المجلة التى استمر إصدارها لمدة قرن من الزمان)، ومجلة أخرى بعنوان Monatsgespräche التى صدرت ما بين عامى ١٦٨٨ وحتى ١٦٩٠ على يد الفيلسوف كريستيان توماسيوس Christian Thomasius، وهومن رواد عصر التنوير فى ألمانيا، وكان الهدف من هذه المجلة عرض الكتب الجديدة التى تم تصنيفها فى مجموعات وفقًا لنوعها وموضوعها. ولكن هذه الصحف والدوريات ومجلات عرض الكتب لم ترسخ كجزء أساسى من المشهد الأدبى الألمانى قبل الثلاثينيات من القرن الثامن عشر. ومن أكثر الأمثلة وضوحًا تلك المجلة المبكرة بعنوان Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit، التى كان يتم تحريرها فى لايبزيج من ١٧٣٢ وحتى ١٧٤٤ على يد المحنك فى مجال الأدب يوهان كريستوف جوتشيد Johann Christoph Gottsched. ويعيد للأذهان هذا المفهوم الثلاثى للعلوم الواضح فى عنوان المجلة بتقسيمها إلى لغة وشعر وبلاغة كتابات أوبيتز. غير أن ظهورها يعد مؤشرًا واضحًا على الصعود الواثق فى إنتاج الأعمال الأدبية (التى تشمل الأعمال الخيالية) التى كانت تقدر فى القرن السابع عشر بمجرد خمسة بالمائة فقط من إجمالى إنتاج الكتب، وهو الأمر الذى يشير بدوره إلى نمو جمهور مثقف من القراء قادر على أن يجعل من نشر مجلة عرض للكتب أمرًا ممكنًا من الناحية المالية.

ولكن إنتاج الكتب قد انخفض بشدة فى أثناء حرب الثلاث سنوات ولم يستعد نشاطه بسرعة، وهو العامل الذى أثر ولا شك على التطور البطىء نسبيًا للنقد

الأدبى. اتسم نشر الأدب بالبطء والتبعثر (على العكس من حالة النشر فى مجال القانون أو الدراسات اللاهوتية) بحيث يشعر المرء بأن رد فعل القراء كان أبطأ هو الآخر. ويفسر هذا استمرار دليل كتابة الشعر النوع السائد من بين أصناف الكتابة النقدية المتاحة آنذاك، فعلى صفحات هذا النوع من النقد كان يمكن للمؤلف أن يشير إشارة عابرة إلى أعمال يفترض قراءة قرائه لها لا لسبب سوى قرائته هو نفسه لتلك الأعمال؛ لذا يتذكر ألبرخت كريستيان روث Albrecht Christian Rotth نائب مدير مدرسة التعليم الأولى فى مدينة هال فى كتابه بعنوان Vollständige Deutsche Poesie (١٦٨٨) مدى شغفه بقراءة الرواية الضخمة للكاتب أندرياس هاينريش بوخهولتز Andreas Heinrich Buchholtz بعنوان Herkules und Valiska (١٦٥٩) فيقول: "يسعى مؤلف الرواية إلى حقن الخوف من الرب من خلال كتاباته. وبالفعل لا تكلل مساعيه بالنجاح، فانظر إلىَّ أنا ذاتى عندما قرأت أعماله هذه فى صباى، فى معظم الأحيان لم تستثر فى نفسى مشاعر الإيمان الدينى، وفى الكثير من الأحيان لم تصحب مشاعرى أية دموع" (الفصل ٧). وهنا نجد التعليق النقدى مثل هذا يتسم بتأمل الماضى؛ حيث نرى أثر العمل الأدبى يخضع للتسجيل لا للفرضيات.

تمت تغطية الأعمال الشعرية والمسرحية بشكل مناسب إلى حد ما داخل الكتب الإرشادية، ففى ألمانيا تكاد تكون المقدمات النقدية للمسرحيات المنشورة غائبة عن المشهد الأدبى، وهى التى لعبت دورًا جوهريًا فى تشكيل النقد الأدبى فى فرنسا بالقرن السابع عشر على سبيل المثال. ولكن نشأة الرواية بصفتها جنسًا أدبيًا شائعًا وجديدًا نسبيًا هى التى كان لها بالغ الأثر فى حفز النقد النشط بالمعنى الحديث للكلمة. وكان روث أول من ناقش هذا الجنس الأدبى بقدر من التفصيل، وهو يقتبس بعض العناوين المحددة فى أثناء عمله من أجل دعم وجهة نظره القائلة بأن الهدف من هذا الجنس الأدبى هو تقديم أمثلة صادقة على الحياة داخل البلاط الملكى أو الأخلاق الحقة على سبيل المثال. ولكنه من الناحية الأخرى يعارض ترحابه بالرواية

لدورها فى توفير المعلومات بالتعبير عن المخاوف التى تساوره من احتمال أن يكون للرواية آثار خبيثة وخصوصًا على القراء من الناشئة، وهى وجهة النظر التى يشاركها مع بيير دانييل هوى Pierre-Daniel Huet بل وربما يكون قد استعارها من عمله بعنوان Traité de l'origine des romans (١٦٧٠)، الذى تمت ترجمته إلى الألمانية سنة ١٦٨٢ ثم إلى اللاتينية فى السنة التالية. يتضح للقارئ أن هذه النقطة كانت مثار اهتمام وجدل من خلال الكاتب السويسرى جوتار هايدجر Gothard Heidegger، الذى يستند كتابه بعنوان Mysthoscopia Romantica oder Discours von den so benannten Romans (١٦٩٨) إلى النقاش الدائر حول الموضوعات الأدبية داخل دائرة من الزملاء فى سانت جالين فى التسعينيات من القرن السابع عشر. وهكذا نجد مسألة الكتابة الخيالية وقيمتها الفنية والأخلاقية قد خضعت إلى النقاش بقدر أكبر من المهارة عندما شرح التفرقة التى يقيمها بين الكتابة الخيالية، التى تستند إلى الوقائع والحقائق والأخرى التى تستند إلى الإبداع الخيالى، مما بدأ الانشغال النقدى الذى استمر فى ألمانيا بفكرة الواقعية وطبيعتها فى الفنون الأدبية.

كما نجد تحولا ملحوظًا فى أسلوب عدد من الكتّاب فى الجزء الأخير من القرن السابع عشر على وجه الخصوص فى عمل دانييل جيورج مورهوف Daniel Georg Morhof الرائع بعنوان Unterricht von der teuschen Sprache und Poesie (١٦٨٢) وعمل إردمان نويمايستر Erdmann Neumeister بعنوان De poetis Germanicis huius seculi praecipuis dissertatio compendiaria (١٦٩٥)، الذى يعد استعراضًا تفصيليًا لما أتمه القرن من الإنجازات الأدبية بشكل يعكس بصيرة نقدية فى عرضه لما كان قد أصبح آنذاك تراثًا أدبيًا معتمدًا حتى مع اختلافه مع التراث الأدبى المعتمد فى الوقت الحاضر. أما بالنسبة إلى مورهوف فيمكن اعتباره مؤسس المدخل النقدى لتاريخ الأدب الذى يتناقض والمدخل الزمنى أو القائم على الترتيب الأبجدى، الذى كان معاصروه يفضلونه من أمثال تلميذه نويمايستر. ونجد

مرة أخرى ذلك التقسيم الثلاثى ظاهرًا فى عمل مورهوف، فهو يبدأ بتحليل نشأة اللغة الألمانية وتاريخها ثم تطور الشعر الألمانى ومراجعة الآداب الأخرى بأوروبا، وبعدها يلتفت فى الجزء الثالث إلى شاعر الألمانى نفسه. وقد تمكن مورهوف بفضل نماذج أعمال جون درايدن John Dryden ورينيه رابين René Rapinاللذان يدين لهما بالكثير، من رفع مستوى النقاش النقدى من خلال مقارناته بين الأدب الألمانى والآداب الأوروبية الأخرى. ومن ناحية أخرى تمكن من خلال أثر تلك النماذج عليه – وهو الأستاذ الجامعى المرموق بجامعة كايل – من إسباغ التصديق على الجنس الأدبى "الجديد" ألا وهو الرواية، وعلى وجه الخصوص الروايات التى كان معاصروه يؤلفونها من أمثال كريستيان وايس Christian Weise لتمتعها بمزية إمتاع القراء وتوجيههم فى وقت واحد. كما كانت مقدمات الروايات الألمانية المعاصرة التى تعتمد الكتابة الساخرة أو تلك القائمة على شخصية الشاطر الحاذق أسلوبًا لها على أيدى مؤلفيها من أمثال يوهان بير Johann Beer أو وايس محاولات جادة فى ذاك الوقت للمشاركة فى التحليل النقدى لهذا الجنس الأدبى الجديد وأهدافه ومزاياه، ولخلق إطار نقدى من خلال الإحالة والإشارة إلى أعمال أخرى من النوع نفسه.

تأكد هذا التغيير المستهل للاتجاه النقدى عند بداية القرن الجديد على يد كاتب الأشعار الطرائفية كريستيان ويرنيك Christian Wernicke فى مقدمته لمجموعته الشعرية بعنوان Uberschriffte (١٧٠١ و١٧٠٤). فهو لا يكتفى بامتداح البساطة ويوصى بالتخلى عن الإفراط الأسلوبى، الذى اتسم به كتّاب عصر الباروك الذين هيمنوا على التراث الألمانى المعتمد، بل يمتدح الأدب الفرنسى المعاصر، معلقًا أن سبب وصوله إلى درجة الكمال التى هو عليها الآن يرجع فى الأساس إلى خضوع الكتاب الفرنسى الجيد دائمًا عقب نشره إلى نقد فورى، وهو الأمر الذى يؤدى إلى تفتح عقل القراء مع التزام الكتّاب بحدودهم. وهكذا تم وضع الأساس لاتجاهين أساسيين تغلغلا داخل النقد الأدبى فى القرن التالى.

(٦١)

دول الأراضى المنخفضة

ثيو هرمانز

لا يختلف تاريخ النظرية والنقد الأدبى داخل دول الأراضى المنخفضة من حيث خطوطه العريضة وسياقه الفكرى اختلافا كبيرًا عن بقية دول أوروبا فى أثناء القرنين السادس والسابع عشر. ومن ثم نجد نفس الفرضيات الأساسية المتعلقة بطبيعة الأدب الجاد ووظيفته، وتقسيمه إلى أجناس أدبية، علاوة على الاهتمام بنماذج القدامى تمامًا مثلما هو الحال بالنسبة إلى عصر النهضة فى البلدان الأخرى. كما نرى أوجه التشابه من ناحية التطور التاريخى أيضًا، فنجد نمطًا رأيناه من قبل من حيث توسعة تسليم الثقافة الإنسانية الرفيعة الطريق أمام الكتابات باللغات المحلية، ثم إحلال الرغبة فى تقليد المصادر التى ترد بلغات أجنبية بتحرير الأدب المكتوب باللغة المحلية، ومن ثم تسلم كلاسية ما بعد عصر النهضة الجديدة مقاليد الأمور بعد أن كانت الغلبة لتقليد النماذج الكلاسية.

وبشكل عام ظل عدد الكتابات عن النظرية الشعرية أو المسرحية فى بلدان الأراضى المنخفضة فى أثناء عصر النهضة ضئيلا بشكل واضح (كما كان الحال بالنسبة إلى النظرية الفنية)، أما النقد التطبيقى فلم يكن له أى وجود حتى حلول السبعينيات من القرن السابع عشر. غير أن الكتابات النظرية التى توافرت على الساحة عكست عددًا من السمات المميزة، وسوف يكون من المناسب أن نبرز أربع فترات متتالية عند الحديث عن تلك السمات: تمتد الفترة الأولى تقريبًا بين ١٤٧٠ و ١٥٥٠،

وهى التى شهدت سيادة النقد لما كان يسمى غرف البلاغة (Chambers of Rhetoric). أما الفترة الثانية فتمتد ما بين ١٥٥٠ وحتى ١٦٠٠ ومن علامتها البارزة استيعاب الأجناس الأدبية والأفكار الجديدة المستقاة من فرنسا ومن "جمهورية الآداب"، التى دعا إليها مفكرو الدراسات الإنسانية. ثم تأتى الفترة الثالثة التى تقع بين سنة ١٦٠٠ وحتى سنة ١٦٧٠ تقريبًا، فتبين ازدهار الثقافات المحلية الواعية بذاتيتها والاضمحلال التدريجى للدراسات الإنسانية بصفتها من القوى التجديدية. أما الفترة الرابعة والأخيرة فتقودنا إلى القرن الثامن عشر، وتجلب من جديد تبنى الكلاسية الفرنسية الجديدة؛ لكى تحتل مركز الصدارة كنموذج أدبى جديد.

على مدار النصف الثانى من القرن الخامس عشر، ومع دخول الكتاب المطبوع إلى بلدان الأراضى المنخفضة وبروز الاهتمام بالاتجاه الإنسانى، تأسس شكل جديد من المنظمات الأدبية، التى عُرفت باسم "غرف البلاغة"، وهى الجماعات التى انتشرت فى معظم أنحاء البلاد. وقد تأسست تلك المنظمات فى أثناء الحكم البيرجاندى على غرار المجتمعات "puys" الصغيرة، التى كانت قائمة فى شمال فرنسا آنذاك، وهى لذلك ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالنخب المحلية وبالأحرى الطبقة الأرستقراطية ذات السطوة والنفوذ فى المناطق الحضرية. وقد نمت هذه المنظمات نموًا سريعًا حتى أصبحت من المؤسسات الأدبية المهمة داخل البلاد، وهيمنت على الإنتاج الأدبى باللغات المحلية على امتداد القرن السادس عشر – فعلى سبيل المثال كُتبت أولى المؤلفات باللغة الهولندية كدليل إرشادى فى مجال النقد والبلاغة داخل تلك الدوائر.

تشابهت الأشكال الشعرية التى وظفها كتّاب "غرف البلاغة" وتلك التى كانت مجموعة البلاغيين الفرنسيين "rhétoriqueurs" يستخدمونها. وقد أدت صياغة المثل الأخلاقية ونهج السلوك العملى الذى تميزت به النخبة داخل الأعمال الأدبية، علاوة على التعقيد الشكلانى للقصائد والمسرحيات التى تم تأليفها إلى تحقيق غرض فنى

من ناحية، ورسم استراتيجية للاختلاف الاجتماعى من ناحية أخرى. وهو الأمر الذى يفسر تفضيل كتّاب "غرف البلاغة" للنظم الشعرى المركب وتوظيف القص الرمزى المعقد، بل ويعكس أيضًا طبيعة وجهات نظرهم بشأن الأعمال الأدبية التى ركزت تلك الجوانب ذات الصلة بأسلوب قرض الشعر الذى كان يُعرف فى فرنسا آنذاك باسم البلاغة الثانية "seconde rhétorique". فقد أتت أشعارهم فى مديح علم البلاغة لا لتصف ذاك الفن من الوجهة الكلاسية للخطابة الرامية للإقناع، بل لكى تقول بأن البلاغة هبة من الروح القدس، مما يحيط الكتابة بسياق دينى ويعد المتلقى لتقدير هذه الاستفاضة الشكلانية والسمات الموسيقية للشعر. وفى الوقت نفسه مع مساواة البلاغة بالخطابة (التبيين)، دُعيت البلاغة بالصنعة مما يدل على كونها من الحرف التى يتم تعلمها.

تلخصت الأفكار النقدية لمؤلفى "غرف البلاغة" فى كتاب من تأليف Matthijs de Castelein بعنوان فن الشعر (Conste van Rhetorike)، وهو عبارة عن دليل مكتوب شعرًا فى أواخر الأربعينيات من القرن السادس عشر، وتم نشره عقب وفاة مؤلفه سنة ١٥٥٥. وفيه يرجع المؤلف الفضل إلى كتاب جان مولينيه Jean Molinet بعنوان Art de rhétorique (١٤٩٣)، ويقنن عددًا كبيرًا من الأشكال الشعرية التى تشمل بعضًا من النماذج شديدة التعقيد مثل الأبيات التى تشبه رقعة الشطرنج (ثمان مضروبة بثمان) التى يمكن قراءتها بثمانية وثلاثين صورة مختلفة. وعلى الرغم من استلهام تشيشيرون وكوينتيليان وهوراس فى العديد من المواضع بالكتاب، فإن دى كاستيليان قد حد اهتمامه بالجوانب المتصلة بالخطابة، مما اختزل الأشكال الشعرية الكلاسية إلى تلك التى مارسها كتّاب غرف البلاغة فحسب.

وعلى الرغم من أن الأعمال التى ألّفها أعضاء "غرف البلاغة" احتوت على إشارات إلى الكتّاب القدامى فلم تكن تلك المصادر معلومة لديهم من لغاتها الأصلية، إذ تطورت أفكار الإنسانيات المبكرة فى تلك المنطقة بشكل مستقل إلى حد كبير عن ثقافة

اللغات المحلية. ولو قلنا بأن الإنسانيات تأخر قدومها إلى بلدان الأراضى المنخفضة، فيمكننا القول أيضًا إن هذا يرجع جزئيًا إلى كون الجامعة الرئيسية فى لوفين Louvain (تأسست سنة ١٤٢٥) ظلت معقلا لتدريس العقائد الدينية. وقد تمت إضافة كرسى للنقد داخل كلية القانون سنة ١٤٧٧، غير أن هذا لم يكن له أثر يذكر؛ لذا كان التطور الأهم يتمثل فى إنشاء عدد من المدارس اللاتينية فى أواخر القرن الخامس عشر، وهى التى شملت المدرسة التى أنشأت فى مدينة Deventer، وكان ناظرها هو الأب أليكساندر هيجياس Alexander Hegius، وكانت تلك هى أولى المدارس التى بنيت شمال جبال الألب لتعليم اليونانية.

يعد رودولف أجريكولا Rudolph Agricola من أوائل المفكرين الإنسانيين الهولنديين، وهو الذى حصل على تدريبه في إيطاليا. ركز عمله الرئيسى بعنوان De inventione dialectica، الذى انتهى منه سنة ١٤٧٩ ونشره عام ١٥١٥، على العلاقة الوطيدة بين الجدليات والبلاغة، وعلى الزخم الواقعى والأخلاقى للنظام الجدلى ككل. ففى خطبته التى ألقاها فى مدينة فيرارا سنة ١٤٧٦ بعنوان "مدحًا للفلسفة" " In praise of philosophy" أضفت أهمية خاصة على المواد الدراسية الثلاث الأولية (وهى النحو والجدلية والبلاغة) على اعتبار كونها مفتاح المساعى العلمية والأخلاقية كلها. أما بالنسبة إلى الجيل التالى من مفكرى النزعة الإنسانية فقد بنى إيرازموس على ذلك الاهتمام بالشعر والدراسات الكلاسية داخل المدارس اللاتينية فى كل من مدينتى جودا وديفينتر، مما جعل نجمه يعلو بسرعة كبيرة. ويكفينا ذكرًا أنه فى عصر إيرازموس تم إنتاج العديد من الأعمال النحوية القوية المؤثرة مثل الكتب التى ألفها يوهانز ديسباوتيريوس Johannes Despauterius بعنوان Ars versificatoria سنة ١٥١٠، وبعض المباحث عن الأجناس الأدبية (De carminum generibus سنة ١٥١١) وعن الأشكال الأسلوبية (De figuris سنة ١٥١٩).

وعلى الرغم من أن النصف الثانى من القرن السادس عشر يعتبر من الفترات التى عانت من الاضطهاد الدينى والاضطرابات السياسية والنزاعات العسكرية، فقد شهد أوثق الاتصالات بين الأدب المعبرعن النزعة الإنسانية والآداب المحلية. ففى شمال هولندا،على سبيل المثال، تأسست جامعة جديدة فى لايدن سنة ١٥٧٥ لكى تصبح المقر الرئيس لدراسات النزعة الإنسانية.

ظلت الثقافة الإنسانية بشكل عام تسير على النهج الذى سلكه إيرازموس فى تركيزها على دراسة للكتاب المقدس وفقه اللغة، وهى التى وجدت أبلغ تمثيل لها فى أعمال جوستاس ليسبياس Justus Lipsius. فقد حدث به الطبعة التى أصدرها لأعمال تاسيتس Tacitus (١٥٧٤) إلى الابتعاد عن النزعة الشيشيرونية واللجوء إلى التعبير بأسلوب أكثر حبكة، ولكنه لم يؤدِ إلى انعكاس ذلك على الكتابة النظرية المتعلقة بالأسلوب. واستمر المفكر الإنسانى جوناس دوسا Janus Dousa على النسق السابق نفسه، فقد كان على اتصال بمفكرى النزعة الإنسانية فى فرنسا على تواصله مع الكتَّاب باللغات المحلية فى هولندا. وقد عبَّر دوسا عن وعيه العميق بقضايا فن الشعر دون أن ينشر أى مؤلف يعتد به فى هذا المجال. ولكن المسرحيات بالمدارس اللاتينية هى التى ألهمت إنتاج مارتين أنطوان ديل ريو Martin Antoine Del Rio لكتابه بعنوان Syntagma tragoediae Latinae (١٥٩٣): يؤكد الجزء الأول من الكتاب، وموضوعه كتابة المأساة، على الاهتمام المتنامى بسينيكا Seneca بصفته نموذجًا لكتابة مثل هذا النوع من المسرحيات، على الرغم من زعم الكتَّاب أن الموضوعات المستقاة من التاريخ أكثر ملاءمة فى تحقيق الغرض التعليمى الأخلاقى الضرورى عن تلك التى تستلهم الأساطير خلفية لها.

يرجع تاريخ تلك الصولات والجولات للكتابة باللغات المحلية إلى ما يقرب من منتصف القرن الخامس عشر مع مجىء الأشكال الشعرية الإبداعية من فرنسا،

وتوافر الجهد المستمر نحو ترجمة الأدب الإنسانى سواء من بين أعمال القدامى أو المحدثين إلى اللغة الهولندية. وفى هذا الصدد لعبت "غرف البلاغة" الأكثر تقدمية فى هذا المضمار دور القناة الرئيسية لجهود الترجمة. ففى الخمسينيات من القرن السادس عشر كان العالم البلاغى كورنيلياس فان جيستيل Cornelis van Ghistele أول من ترجم سلسلة من المسرحيات الكلاسية – التى تشمل مسرحية أنتيجون Antigone لكاتبها سوفوكليز Sophocles سنة ١٥٦٦ من اللاتينية، وهى المسرحية التى فسرها هو كلية على اعتبار أنها ذات غرض أخلاقى تعليمى. أما المقدمة التى كتبها يوهانز سامبوكوس Johannes Sambucus لترجمة ماركوس أنطونيوس جيليس Marcus Antonius Gillis لمسرحية بعنوان Emblemata، فقد استفاضت فى تقديم شرح دقيق لهذا الجنس الأدبى الجديد على الأدب الهولندى. فى حين جاء أول كتاب مرجعى باللغة الهولندية عن البلاغة الكلاسية على يد جان فان موسيم Jan van Mussem بعنوان: Rhetoric, the noble art of eloquence سنة ١٥٥٣، وهو كتاب بسيط من الأرجح أنه كان موجهًا فى الأساس للاستخدام المدرسى، حيث تكون الجزء الأكبر منه من قطع مقتبسة من شيشيرون وكوينتيليان، فى حين جاءت الأمثلة مستعارة من إيرازموس. فى مقدمة هذا الكتاب يسخر موسيم من البلاغيين المنتمين إلى "غرف البلاغة"، الذين اختزلوا البلاغة إلى كونها مجرد أسلوب لنظم الشعر والسجع.

ونسمع العديد من الأصوات المعارضة الموجهة إلى "غرف البلاغة" التقليدية من خلال مقولات منظمة موجهة من الشعراء المبدعين باللغات المحلية بداية من الستينيات بالقرن السادس عشر دون انقطاع، كما أن ما قيل من مشارب متعددة يعكس فرض مفهومين متباينين عن الشعر على الساحة، وهما اللذان يمكن الإشارة إليهما بأنهما المفهوم "البلاغى" من ناحية، والمفهوم "الإلهامى" من ناحية أخرى.

يدين الرأى الذى يذهب إلى "إلهام" الشعر إلى الكتابات الأفلاطونية داخل الأكاديميات الإيطالية، وهى التى أتت إلى تلك الدول من خلال الوسيط الفرنسى دائرة شعراء "بلياد"، وهى وجهة النظر التى مزجت بين كون الشعر إبداعًا ومحاكاة فى الوقت نفسه. ففى تقليده للعالم كما خلقه الرب يؤدى الشاعر عملا إبداعيًا شبه سماوى. وجدت النزعة الإبداعية ضالتها المنشودة فى الفصاحة والكتابة الشعرية والأسلوب الشعرى، وبالتبعية أصبح الشعر يُنظر إليه على اعتبار كونه مختلفًا تمام الاختلاف عن البلاغة بالمعنى الشيشيرونى الجدلى. وقد وجد هذا المفهوم وهذا التمييز الحاد بين الشعر والبلاغة أصدق تعبيرًا عنهما فى كتابات بعض المؤلفين من بينهم لوكاس دى هير Lucas de Heere فى الإهداء الذى وضعه لكتابه بعنوان Garden and orchard of poetry (١٥٦٥)، وهو أول ديوان باللغة الهولندية يوظف الشعر الموزون ويورد القصائد المكونة من أربعة عشر سطرًا (sonnets) وغير ذلك من الأشكال الشعرية، التى شاعت فى عصر النهضة. ودافع جان فان هوت Jan van Hout بنبرة عاتية الجدلية عن ذلك الديوان فى شمال هولندا فى خطاب له ألقاه فى جامعة لايدن سنة ١٥٧٦، وفى المقدمة الساخرة (١٥٧٨) لترجمته لكتاب جورج بوكانان George Buchanan بعنوان Franciscanus (وهى الترجمة التى ليس لها أثر فى الوقت الحاضر).

أما الخط الفكرى القائل "ببلاغية" الشعر فقد ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالنزعة الإنسانية ذات التوجه المسيحى، وكان فى أوج قوته حول غرفة أمستردام للبلاغة المعروفة باسم De Eglentier. وهى الغرفة التى تشاطر أعضاؤها الاهتمام مع د.فى. كورنهيرت D.V. Coornhert بالفلسفة الأخلاقية. فبالنسبة إليهم، كما كان الحال بالنسبة إلى المهتمين بالنزعة الإنسانية، تعتبر البلاغة المحرك الأساسى وراء المنطق النقدى الذى من شأنه أن يؤدى إلى الحق والفضيلة. وهو المفهوم الذى استند فى أساسه إلى الفكرة الشيشيرونية عن الفصاحة وكونها "الحكمة والفطنة طليقة اللسان"؛

لذا بالنسبة إليهم تساوى الشعر بالبلاغة، كما اعتبر جدليًا فى جوهره، أما الجمال الشكلى فلا بد له من دعم الجدلية الموضوعية، وإلا تصبح القصيدة جوفاء ومشتتة.

وقد زعم كورنهيرت أنه مهتم فى قصائده "بالحق"، مقابل الاهتمام بالتقعر والتلفيق "الشعرى" (أى الخيالى بمعنى آخر) الذى ينتجه البلاغيون التقليديون. وتؤكد القصائد فى مدح البلاغة بداية من ستينيات القرن السادس عشر التى نظمها أبرز أعضاء غرفة البلاغة De Eglentier، من أمثال شبيجيل H. L. Spiegel وورومر فيشر Roemer Visscher وإجبرت مينيرتز Egbert Meynertsz على الجانب الجدلى للشعر فى سياق مسيحى والتنوير الأخلاقى. وربما لا نندهش إذ نرى تلك الدوائر تنتج فى الثمانينيات من القرن السادس عشر أول مجموعة من كتب العلوم الثلاثية الأساسية باللغة الهولندية، حيث نُشرت تلك المجموعة فى توالٍ سريع: Dialogue on Dutch grammar (١٥٨٤)، ثم Outline of dialectics (١٥٨٥)، ثم Art of Rhetoric (١٥٨٧)، وفى العادة تُنسب تلك الكتب إلى شبيجل.

وقد اتحدت الميول القائلة "بإلهام" الشعر و"بلاغيته" فى بدايات القرن السابع عشرعندما نمت الكتابة باللغة المحلية على نمط الخط الكلاسى داخل الجمهورية الهولندية حديثة التأسيس، فقد أدى اكتساب تلك الكتابة الشعور بالثقة والإكبار إلى فقدان غرف البلاغة التقليدية لسطوتها، ومن ناحية أخرى تركت أشكال الكتابة الأدبية التى مورست فى المدارس اللاتينية بصمتها على الأدب المكتوب باللغة الهولندية.

وعلى الرغم من وفرة الكتابات المسرحية فى النصف الثانى من القرن السادس عشر استمر التعبير النظرى محصورًا داخل مقدمات أو إهداءات الكتب. غير أن هذا الانحسار تبدل مع حلول القرن السابع عشر عندما أصبحت الكتابة المسرحية لا الشعرية بؤرة اهتمام العمل النقدى. وكان دانيال هاينسياس Daniel Heinsius من

الشخصيات المهمة فى إحداث هذا التغيير، حيث كان لتأثيره بصفته كاتبًا مبدعًا ومنظرًا، على وجه الخصوص، أبلغ الأثر وأوسع الانتشار. صيغت آراؤه المبكرة عن الكتابة الشعرية والمسرحية فى إهدائه لمسرحيته بعنوان Orange, or wounded freedom (١٦٠٢)، وفى خطبته الافتتاحية التى ألقاها فى جامعة لايدن بعنوان " On poets and their interpreters" (١٦٠٣)، فى مقالاته عن هيزويد Hesiod. وهى المقالات التى كشفت النقاب عن نزعة للصياغة المفهومية الأفلاطونية القائلة "بإلهام" الشعر، التى يتم من خلالها التأكيد على الجانب الإبداعى لدرجة وضع العبقرية الإبداعية فوق الفن نفسه، والشعر فوق العقل/ المنطق. غير أن مقدمة هيزويد كانت قد بدأت بالفعل فى إظهار اهتمام أكبر بمسائل التركيب ووظيفة الشعر المتمثلة فى التعليم الأخلاقى، مما سمح لهاينسياس بوصف الكتابة المسرحية بأسلوب تعليمى-بلاغى فى وقت واحد. كما يتضح فى هذه المرحلة مدى اقترابه من آراء سكاليجر J. C. Scaliger بشأن المأساة، وذلك من خلال وجه التشابه بين الإطار المسرحى لقصة Ceyx و Alcyone (المأخوذة من مسرحية التحولات للمؤلف الكلاسى أوفيد Ovid) المشار إليها فى كتاب الشعر الذى ألفه سكاليجر سنة ١٥٦١ (الكتاب الثالث، فصل ٩٧) من ناحية، والإطار الذى وضعه هايسنسياس لمسرحية محتملة عن باندورا Pandora فى مبحثه، الذى ألَّفه سنة ١٦٠٣ عن هيزويد. ولكن وجه الاختلاف يكمن فيمن يفضله الكاتبان من مؤلفين، ففى حين يضع سكاليجار المؤلف المسرحى سينيكا فى مصاف النموذج الأعظم (كما فعل فى بلدان الأراضى المنخفضة من قبله كل من ليبسياس Lipsius ودوسا Dousa وسكريفيريوس Scriverius وغيرهم)، فإن هاينسياس قد عبَّر عن تفضيله للإغريق.

تبدى التحول إلى المفهوم الأرسطى للكتابة المسرحية المعنى بتركيبها الدرامى جليًا فى المبحث الذى وضعه هاينسياس، الذى أعقبت طبعته لكتاب الشعر لأرسطو (١٦١٠)، ونُشر للمرة الأولى فى كتابه De tragoediae constitutione سنة ١٦٤٣.

وفى هذا المبحث يصف هاينسياس طبيعة المأساة ووظيفتها بلغة أرسطية. فالمأساة تقليد لتصرفات البشر وتأتى الحبكة الدرامية؛ لكى تفى بغرض تحقيق الأثر العلاجى والأخلاقى والجمالى على جمهور المتلقين، الذين يجلب التطهير لهم تناغمًا عاطفيًا داخليًا. وبما أن الحبكة الدرامية تتحرك من خلال الحركة حتى الوصول إلى حل العقدة الفاجع، تعتبر الشخصيات ثانوية مقارنة بالحركة الدرامية.

وقد أضاف هوجو جروتيوس Hugo Grotius عقب عدة سنوات تعليقاته بشأن المأساة فى مقدمة ترجمته لمسرحية يوريبيديز Phocnissae باللغة اللاتينية (١٦٣٠)، ويتفق فى وجهة نظره مع هاينسياس، باستثناء رفضه لضرورة النهاية السعيدة. وعلى المنوال نفسه نشر جيرار فوسياس Gerard Vossius كتابه بعنوان Poeticae institutiones سنة ١٦٤٧ مكملا فيه التفسير الأرسطى، الذى بدأه هاينسياس ومقدمًا به تقنينًا شاملا لكل ما ورد من أفكار. كما أضاف عددًا من الموضوعات التى أغفلها هاينسياس، مثل دور الكورال، فى حين اتفق مع جروتيوس أن المأساة لابد لها من تمثيل "الفعل الجاد"، ولكن دون أن يكون لها نهاية سعيدة بالضرورة. وقد أتت دورة إسهام مفكرى النزعة الإنسانية الهولنديين فى الحياة الأدبية إلى نهايتها بما قدمه فوسيوس من تجميع متكامل.

وفى الوقت نفسه اتجهت الثقافة الناطقة باللغة الهولندية اتجاهًا قويًا نحو الكلاسية، وهو الميل الذى عاش عقب بدايته المفعمة بالحيوية على صورته النقية الأولى من خلال عمل كاتب أوحد. لقد كانت الرابطة مع العالم الإنسانى أواصرها قوية كما يتضح لنا من خلال الثناء الذى انهال على هاينسياس وجروتيوس فى الخطاب الذى ألقاه هوفت P. C. Hooft بعنوان " Oration concerning the excellence of poetry" فى أمستردام فى الفترة ما بين ١٦١٠ و١٦١٥، وهو الخطاب الذى يمثل أكثر الإفادات استفاضة باللغة المحلية عن الشعر فى أوائل القرن السابع عشر. كما تبدت تلك الرابطة من خلال الحماسة التى اتسمت بها استجابة

الكتّاب المسرحيين الهولنديين لدعوة هاينسياس فى مقدمته لكتابه Auriacus لتبنى الموضوعات القومية. فقد أتم الكتّاب المسرحيون هذا مع مراعاة نقاء لغتهم القومية، وبضمير واعٍ بدورهم فى بناء الثقافة الوطنية فى دولة حصلت على استقلالها حديثًا.

لقد كان هوفت بمصاحبة صامويل كوستر Samuel Coster وبريديرو G. A. Bredero من بين المحركين الأساسيين لتأسيس الأكاديمية الهولندية فى أمستردام ذات التوجه التقدمى سنة ١٦١٧. غير أن بريديرو وافته المنية عقب ذلك بسنتين، وفى العشرينيات من القرن السابع عشر لم يكتب كوستر أية مؤلفات فى حين تحول هوفت عن نظم الشعر وتأليف المسرحيات إلى التأريخ. فظل الميدان فارغًا إلا من الكاتب الخصب جوست فان دين فوندل Joost van den Vondel، الذى استمر فى اتباعه للتقليد الكلاسى. ولكنه أدى تلك المهمة بطريقة مثيرة للإعجاب، حيث تصادق مع جروتيوس وفوسيوس فى سعيه للاسترشاد الأدبى. ففى حين اعتبر جروتيوس مسرحية سينيكا بعنوان Troades "ملكة المسرحيات المأساوية"، ترجمها فوندل إلى اللغة الهولندية (١٦٢٦). وفى الثلاثينيات من القرن السابع عشر تخلى فوندل عن حذوه حذو سينيكا، وبدأ بترجمته مسرحية إلكترا لسوفوكليز (١٦٣٩) التحرك نحو مفهوم إغريقى للمأساة، مفسرًا آراءه عن هذا الجنس الأدبى فى مقدمات مسرحياته العديدة. ومع حلول منتصف القرن، كان فوندل قد أصبح أبرز الكتّاب والمنظرين الأدبيين فى هولندا. فقد ترجم فن الشعر لهوراس (منشورة سنة ١٦٥٤) من باب التمرين، وفى نصيحته للشعراء المستقاة من هوراس، المنقولة من خلال مؤلفه Introduction to Dutch poetry (١٦٥٠) حثهم على التحدث بإسقاط إلهى وبلغة الآلهة،" أما أهم مقولاته عن الكتابة المسرحية فجاءت فى مقدمته لمسرحية بعنوان Jeptha (١٦٥٩)، وهى المسرحية التى صممها كمسرحية نموذجية على غرار المبادئ الأرسطية. طرحت تلك المقدمة نقاشًا مفصلا عن كل جوانب المفهوم

الأرسطى للمسرحيات المأساوية وفق تفسير الدراسات الإنسانية لها، مع الإشارة إلى هاينسياس وفوسيوس وغيرهما.

أما بالنسبة إلى تمثيلها على خشبة مسارح أمستردام فلم تثبت مسرحيات فوندل الكلاسية الأخيرة القدر نفسه من النجاح المبهر، الذى حققته المسرحيات غير الكلاسية الأكثر إمتاعًا. غير أن هذه النزعة الأخيرة – التى تشابهت إلى حد كبير مع المسرحيات الإنجليزية والإسبانية – وجدت دفاعًا نظريًا عنها فى بدايات القرن السابع عشر فى كتاب تيودور رودنبرج Theodore Rodenburgh بعنوان The eglantine's rampart سنة ١٦١٩. وهو الكتاب الذى استعار فيه رودنبرج بحرية الكثير من آراء فيليب سيدنى المذكورة فى مقاله بعنوان Defence of poesie (١٥٩٥)، ومن كتاب توماس ويلسون Thomas Wilson بعنوان Arte of rhetorique (١٥٣٣). ومن بين أشكال الدفاع التى وردت عن تلك المسرحيات "المجددة"، وما تحويه من حبكات درامية متشابكة ومن إخراج يتسم بالإبهار، ذلك الذى أتى به جان فوس Jan Vos فى مقدمته لمسرحية Medea ميديا (١٦٦٧). فقد عبّر جان فوس عن أهمية التصوير المرئى وعن التعبير الفنى المستقى من "الطبيعة" ومن "الحياة المعاشة"، منتقدًا السلطات الكلاسية، قائلا بأنه كما أوسعت الفلسفة الكلاسية الطريق أمام فلسفة المفكرين المحدثين، فقد آن الأوان لكى يفقد القدامى موقعهم المتفوق بالفن. غير أن النجاح الشعبى لتلك المسرحيات قد أدى بدوره إلى هجوم مضاد من جانب الكلاسية الجديدة فى السبعينيات من القرن السابع عشر.

عقب انقضاء النصف الأول من القرن زال الدور الإنسانى للنقد الأدبى وتصدرت فرنسا موقع الصدارة بصفتها النموذج الثقافى الجديد. فقد أصبحت الجمعية المسماة Nil Volentibus Arduum (أى ليس من شىء صعب على من يحاول)، التى تأسست فى هولندا سنة ١٦٦٩ وارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالمسرح فى أمستردام هي حاملة شعلة الأفكار الجمالية للكلاسية الفرنسية.

ففي محاولتهم للتغلب على ما رأوه أنه صنعة مسرحية معطوبة – أي المسرح ما بين الكلاسية التي دعا إليها فوندل من ناحية، والإسراف الفني والأخلاقي للخط غير الكلاسي، من ناحية أخرى – أسس أعضاء الجمعية، سالفة الذكر، ركيزتهم النظرية على المزج ما بين توجهات أرسطو وكورنيل Corneille. وكان المنظر الأساسي بينهم هو أندريس بيلس Andries Pels وهو الذي قدم الخطوط الإرشادية العملية بمواءمته فن الشعر لهوراس وعمله الذي ألَّفه بعنوان Use and abuse of the theatre (١٦٨١). كانت الجمعية تعقد اجتماعات منتظمة لمناقشة القضايا النظرية، وهي القضايا التي اشتملت على بعض الموضوعات الحديثة نسبيًّا مثل لياقة (مقتضى الحال) ونظرية العواطف. وقد حوى الدليل الذي وضعوه ما بين ١٦٧٠ و ١٦٧١ (ولكنه نشر سنة ١٧٦٥) أكثر الكتابات النقدية شمولا في ذلك الوقت، كما عكس معرفة مفصلة بنظريات القدامى والمحدثين. فقد دفع بهم ولعهم بالجدال – وهو الولع الذي أطلقوا له العنان في مقدماتهم وردودهم على معارضيهم – إلى طرح نوع جديد ومتفرد من النقد "التطبيقي"، الذي تكون من إعادة كتابة المسرحيات القائمة (سواء المترجمة أو الأصلية) بعد تكييفها و"القواعد" السليمة للكتابة واضعين في الكثير من الأحيان مقدمات حادة اللغة تفصل "الأخطاء" التي وردت في الأصل مرفق بها "تصويباتهم". وبذلك أخذ هؤلاء الكتَّاب المسرح الهولندي إلى عصر المنطق/ العقل وحددوا مساره حتى القرن الثامن عشر.

بيليوجرافيا

Reading and interpretation: theories of language, exegesis, Evangelism, commentary

Primary sources and texts

Aristotle, *Poetics* with the *Tractatus coislinianus*, reconstruction of *Poetics II*, and the fragments of the *On poets*, trans. R. Janko, Indianapolis: Hackett, 1987.
Poetics, ed. and trans. S. Halliwell, LCL, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.
Bacon, Francis, *The advancement of learning*, ed. G. W. Kitchin, London: Dent, 1915.
Francis Bacon, ed. B. Vickers, The Oxford Authors, Oxford and New York: Oxford University Press, 1996.
The works of Francis Bacon, ed. J. Spedding, R. L. Ellis, and D. D. Heath, London: Longmans, 1857–74, 14 vols. [Facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann Holzboog, 1989].
Bade, Josse [Iodocus Badius Ascensius], *Quinti Horatii Flacci de arte poetica opusculum ab Ascensio familiariter expositum*, Paris: T. Kerver, 1500.
Rhetorica Marci Tullii Ciceronis cum commento M.T.C. Rhetoricorum libri quatuor, Lyons: J. Crepin, 1531 [Vatican Library Bibl. Apost. Vat. Popag. III.151; contains Bade's commentary on the *Ad Herennium*].
Biblia complutense, 6 vols., Alcalá: Arnão Guillen de Brocar, 1514–17.
Boccaccio, Giovanni, *Genealogie deorum gentilium libri*, ed. V. Romano, Bari: Scrittori d'Italia 200–1, 1951, 2 vols. [Preface, Books 14–15 trans. and ed. C. G. Osgood, Princeton: Princeton University Press, 1930].
Brink, C. O. *Horace on poetry: the 'Ars poetica'*, Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, ed. W. Romani, Bari: Laterza, 1978–9, 2 vols.
Erasmus, Desiderius, *Ausgewählte Werke*, ed. H. and A. Holborn, Munich: C. H. Beck, 1964.
Ecclesiastes sive concionator evangelicus (1535), in *Opera omnia emendatiora et auctiora*, ed. J. LeClerc, vol. v, Leiden: Petrus Vander Aa, 1703–6, 10 tomes in 11 vols.
The handbook of the Christian soldier (Enchiridion militis christiani), in *The collected works of Erasmus*, ed. J. W. O'Malley, vol. LXVI, Toronto: University of Toronto Press, 1988, pp. 1–127.

Opera omnia emendatiora et auctiora, ed. J. LeClerc, Leiden: Petrus Vander Aa, 1703–6, 10 tomes in 11 vols.
Opera omnia, Amsterdam: North-Holland Pub. Co., 1971– .
Opus epistolarum, ed. P. S. Allen, *et al.*, Oxford: Clarendon Press, 1906–58, 12 vols.
Estrebay, Jacques-Louis d', *M. Tullii Ciceronis De oratore ad Quintem fratrem dialogi tres*, Paris: M. Vascosan, 1540.
Giraldi Cintio, Giovambattista, *Lettera sulla tragedia* (1543), in *Trattati di poetica e retorica del '500*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. 1, pp. 469–86.
Scritti critici, ed. C. G. Crocetti, Milan: Marzorati, 1973.
Kragius, Andreas, *Q. Horatii Ars poetica ad P. Rami Dialecticam et Rhetoricam resoluta*, Basle: S. Henricpetrus, n. d. (Preface dated 1583).
Lambin, Denys [Dionysius Lambinus], *Q. Horatius Flaccus . . . opera D. Lambini emendatus*, Lyons: J. de Tournes, 1561.
Landino, Cristoforo [Christophorus Landinus], *Opera Horatii cum commentario Christophori Landini*, Florence: A. Miscominus, 1482.
Luther, Martin, *D. Martin Luthers Werke*, Weimar: H. Bohlau, 1883– , 58 vols.
Luthers Werke in Auswahl, ed. O. Clemen, Berlin: Walter de Gruyter, 1960, 6 vols.
Maggi, Vincenzo, and Lombardi, Bartolomeo, *In Aristotelis librum De poetica communes explanationes*; 1550; reprint Munich: W. Fink, 1964.
Monfasani, John (ed.), *Collectanea Trapezuntiana: texts, documents, and bibliographies of George of Trebizond*, Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies/Renaissance Society of America, 1984.
Montaigne, Michel de, *The complete works of Montaigne: Essays, Travel Journal, Letters*, trans. D. M. Frame, Stanford: Stanford University Press, 1967.
Essais, ed. P. Villey and V.-L. Saulnier, Paris: Presses Universitaires de France, 1965 (see esp. bk. I, 25; I, 26; III, 5; III, 13).
Ognibene da Lonigo [Omnibonus Leonicenus], *In Marci Tullii oratorem . . . commentarium*, Venice: A. Torresanus and B. de Blavis, 1485.
Ovide moralisé en prose (texte du quinzième siècle), ed. C. de Boer, Amsterdam: North-Holland Pub. Co., 1954.
Parrasio, Aulo Giano [Aulus Janus Parrhasius], *Q. Horatii Flacci Ars poetica, cum trium doctissimorum commentariis A. Jani Parrhasii, Acronis, Porphyrionis*, Paris: R. Estienne, 1533. First (posthumous) edition of Parrasio, Naples: B. Martirano, 1531.
Pigna, Giovanni Battista, *Ioan. Baptistae Pignae Poetica Horatiana*, Venice: V. Valgrisius, 1561.
Poliziano, Angelo, *La commedia antica e l' 'Andria' di Terenzio*, ed. R. L. Roselli, Florence: Sansoni, 1973.
Rabelais, François, *Œuvres complètes*, ed. J. Boulenger, Paris: Gallimard, 1959 (see esp. *Gargantua*, Prologue; *Third* and *Fourth Books*).
Regio, Rafaello [Raphael Regius], *Quintilianus cum commento*, Venice: B. Locatellus, 1493.
Riccoboni, Antonio, *De re comica*, published with Riccoboni's commentary and translation of Aristotle's *Rhetoric*, Venice: P. Meiettus, 1579, pp. 431–57 [Work actually appeared in 1585].

Robortello, Francesco, *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, Florence: L. Torrentinus, 1548 [Reprint Munich: W. Fink, 1968.].

Explicationes de satyra, de epigrammate, de comoedia, de elegia (1548), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. I, pp. 495–537.

Sanchez de las Brozas, Francisco [Franciscus Sanctius], *De auctoribus interpretandis sive de exercitatione praecepta* (composed 1556), in *Opera omnia*, 4 vols., Geneva: Frères de Tournes, 1766, vol. II, pp. 75–96.

Scaliger, Julius Caesar, *Poetices libri septem*; 1561; facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1987, ed. A. Buck.

Sturm, Johannes [Ioannes Sturmius], *Commentarii in artem poeticam Horatii confecti ex scholiis Io. Sturmii. Nunc primum editi, opera et studio Ioannis Lobarti Borussi*, Strasburg: N. Wyriot, 1576.

Trissino, Giovanni Giorgio, *La quinta e la sesta divisione della Poetica* (c. 1549), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. II, pp. 7–90.

Turnèbe, Adrien, *In M. Fabii Quintiliani de Institutione oratoria libros XII . . . commentarii*, Paris: T. Richardus, 1554.

Valla, Lorenzo, *Collatio Novi Testamenti*, ed. A. Perosa, Florence: Sansoni, 1970.

Opera Omnia; 1540; facs. reprint Turin: Bottega d'Erasmo, 1962, 2 vols.

Repastinatio dialectice et philosophie, ed. G. Zippel, Padua: Antenore, 1982, 2 vols.

The treatise of Lorenzo Valla on the Donation of Constantine, trans. C. B. Coleman, New Haven: Yale University Press, 1922.

Wilkins, John, *An essay towards a real character and a philosophical language*, London: S. Gellibrand and J. Martin, 1668.

Weinberg, Bernard (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari: Laterza, 1970–4, 4 vols.

Willichius, Lodocus, *Commentaria in artem poeticam Horatii*, Strasburg: C. Mylius, 1539.

Secondary sources

Aguzzi-Barbagli, Danilo, 'Humanism and poetics', in *Renaissance humanism, foundations, forms and legacy*, ed. A. Rabil, Jr., 3 vols., Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, vol. III, pp. 85–169 [see esp. pp. 103–7 on Horace].

Azibert, Mireille, *Horace, Cicéron, et la rhétorique au XVI^e siècle*, Pau: Marrimpouey, 1972.

Bédouelle, Guy, *Lefèvre d'Etaples et l'intelligence des Ecritures*, Geneva: Droz, 1976.

Bentley, Jerry H. *Humanists and holy writ: New Testament scholarship in the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1983.

Boyle, Marjorie O'Rourke, 'The chimera and the spirit: Luther's grammar of the will', in *The Martin Luther quincentennial*, ed. G. Dünnhaupt, Detroit: Wayne State University Press for *Michigan Germanic studies*, 1985, pp. 17–31.

Erasmus on language and method in theology, Toronto: University of Toronto Press, 1971.

Rhetoric and reform: Erasmus' civil dispute with Luther, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.

Branca, Vittore, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Turin: G. Einaudi, 1983.

The Cambridge history of Renaissance philosophy, ed. C. B. Schmitt, *et al.*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Camporeale, Salvatore I. 'Lorenzo Valla, "Repastinatio, liber primus": retorica e linguaggio', in *Lorenzo Valla e l'umanesimo italiano*, ed. O. Besomi and M. Regoliosi, Padua: Antenore, 1986, pp. 217–39.

Lorenzo Valla: umanesimo e teologia, Florence: Istituto Palazzo Strozzi, 1972.

Cave, Terence, *The cornucopian text: problems of writing in the French Renaissance*, Oxford: Clarendon Press, 1979.

Eden, Kathy, *Poetic and legal fiction in the Aristotelian tradition*, Princeton: Princeton University Press, 1986.

Elsky, Martin, *Authorizing words: speech, writing, and print in the English Renaissance*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.

Feyerabend, Paul, *Against method*, London: New Left Books, 1976.

Garcia Berrio, Antonio, *Formacion de la teoria literaria moderna: la topica horaciana en Europa*, Madrid: CUPSA, 1977–80, 2 vols.

Gawthrop, Richard, and Strauss, Gerald, 'Protestantism and literacy in early modern Germany', *Past and present* 104 (1984), 31–55.

Gerl, Hanna-Barbara, *Rhetorik als Philosophie: Lorenzo Valla*, Munich: W. Fink, 1974.

Grafton, Anthony, *Joseph Scaliger: a study in the history of classical scholarship*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1983–93, 2 vols.

Hathaway, Baxter, *The age of criticism: the late Renaissance in Italy*, Ithaca: Cornell University Press, 1962.

Marvels and commonplaces: Renaissance literary criticism, New York: Random House, 1968.

Herrick, Marvin T. *Comic theory in the sixteenth century*, Urbana: University of Illinois Press, 1950.

The fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism 1531–1555, Urbana: University of Illinois Press, 1946.

Kelley, Donald R. *Foundations of modern historical scholarship: language, law, and history in the French Renaissance*, New York: Columbia University Press, 1970.

Kerrigan, William, and Braden, Gordon, *The idea of the Renaissance*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

Knowlson, James, *Universal language schemes in England and France 1600–1800*, Toronto: University of Toronto Press, 1975.

Kretzmann, Norman, 'History of semantics', in *The encyclopaedia of philosophy*, ed. P. Edwards, vol. VII, New York: Macmillan & The Free Press, 1967, pp. 358–406.

Kuhn, Thomas S. *The structure of scientific revolutions*, 2nd edn, Chicago: University of Chicago Press, 1970.

Lebègue, Raymond, 'Horace en France pendant la Renaissance', *Humanisme et Renaissance* 3 (1936), 141–64, 289–308, 384–419.

Lubac, Henri de, *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'Ecriture*, Paris: Aubier, 1959–64, 4 vols.

Marmier, Jean, *Horace en France au XVIIe siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

Martinelli, L. C. 'Le postille di Lorenzo Valla all'*Institutio oratoria* di Quintiliano', in *Lorenzo Valla e l'umanesimo italiano*, ed. O. Besomi and M. Regoliosi, Parma, Atti del convegno internazionale di studi umanistici, 1984, Padua: Antenore, 1986, pp. 21–50.

Mathieu-Castellani, Gisèle, and Plaisance, Michel (ed.), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France/Italie (XIVe–XVIe siècles)*, Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990.

Meerhoff, K. *Rhétorique et poétique au XVIe siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden: Brill, 1986.

Minnis, A. J. and Scott, A. B. *Medieval literary theory and criticism* c. *1100*–c. *1375: the commentary-tradition*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1988.

Monfasani, John, *George of Trebizond: a biography and a study of his rhetoric and logic*, Leiden: Brill, 1976.

Moss, Ann, *Poetry and fable: studies in mythological narrative in sixteenth-century France*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Norden, E. *Die Antike Kunstprosa vom VI Jahrhundert v.Chr. bis in die Zeit der Renaissance*; 1909; reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, with G. Calboli, *Nota di Aggiornamento*, Padua: Salerno Editrice, 1986, 2 vols.

Padley, G. A. *Grammatical theory in Western Europe, 1500–1700: the Latin tradition*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1976.

Patterson, Lee and Nichols, Stephen G. (ed.), *Commentary as cultural artifact*, *The south Atlantic quarterly* 91, 4 (1992).

Rosenmeyer, Thomas, 'Ancient genre theory: a mirage', *Yearbook of comparative and general literature* 34 (1985), 79.

Rummel, Erika, *Erasmus' annotations on the New Testament: from philologist to theologian*, Toronto: University of Toronto Press, 1986.

Sabbadini, R. *Il metodo degli umanisti*, Florence: F. le Monnier, 1920.

Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV: nuove ricerche col riassunto filologico dei due volumi, Florence: Sansoni, 1905–14, 2 vols.

La scuola e gli studi di Guarino Guarini Veronese, Catania: F. Galati, 1896.

Storia e critica di testi latini, 2nd edn, Padua: Antenore, 1971.

Scaglione, A. *The classical theory of composition from its origins to the present: a historical survey*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1972.

Seznec, Jean, *The survival of the pagan gods: the mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art*, New York: Harper Torchbooks, 1961.

Showermann, G. *Horace and his influence*, Boston: Marshall Jones, 1922.

Spingarn, J. E. *A history of literary criticism in the Renaissance*, New York: Harbinger Books, 1963.

Stemplinger, Eduard, *Horaz im Urteil der Jahrhunderts*, Leipzig: Dieterich, 1921.

Tate, J. 'Horace and the moral function of poetry', *Classical quarterly* 22 (1928), 65–72.
Tigerstedt, E. N. 'Observations on the reception of Aristotle's *Poetics* in the Latin West', *Studies in the Renaissance* 15 (1968), 7–24.
Trimpi, Wesley, 'The meaning of Horace's "Ut pictura poesis" ', *The Journal of the Warburg and Courtauld institutes* 36 (1973), 1–34.
Turolla, Enzo, 'Aristotele e le "Poetiche" del Cinquecento', *Dizionario critico della letteratura italiana*, ed. V. Branca, Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1974, pp. 133–9.
Villey, Pierre, *Les sources italiennes de la 'Deffense et illustration de la langue françoise' de Joachim du Bellay*, Paris: Champion, 1908.
Waswo, Richard, *Language and meaning in the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1987.
Weinberg, Bernard, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols. [See esp. vol. 1, pp. 71–249 on readings of Aristotle and Horace].
Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1933.
Zumthor, Paul, *Babel, ou, l'inachèvement*, Paris: Seuil, 1997.

POETICS

Humanist classifications

Primary sources and texts

Bembo, Pietro, *Prose della volgar lingua, Gli asolani, Rime*, ed. C. Dionisotti, 2nd edn, Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1966.
Budé, Guillaume, *Opera omnia Gulielmi Budaei*; 1557; facs. reprint London: Gregg Press, 1966, 4 vols.
Castelvetro, Lodovico, *Castelvetro on the art of poetry: an abridged translation of 'Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta'*, trans. A. Bongiorno, Binghamton: Medieval and Renaissance texts and studies, 1984.
Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta, ed. W. Romani, Bari: Laterza, 1978–9, 2 vols.
Daniello, Bernardino, *La poetica*; 1536; facs. reprint Munich: W. Fink, 1968, ed. B. Fabian.
Du Bellay, Joachim, *La deffence et illustration de la langue françoyse*, ed. H. Chamard, Paris: Didier, 1948.
The defence and illustration of the French language, trans. G. M. Turquet, London: J. M. Dent, 1939.
Elyot, Sir Thomas, *The book named the governor*, ed. S. E. Lehmberg, London: Dent, 1908–9.
Erasmus, Desiderius, *The collected works of Erasmus*, ed. C. R. Thompson, *et al.*, Toronto: University of Toronto Press, 1974– , 86 vols.
Fracastoro, Girolamo, *Naugerius, sive de poetica dialogus*, trans. R. Kelso, Urbana: University of Illinois Press, 1924.

Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. E. Torre, Madrid: Editora Nacional, 1976.
The examination or triall of men's wits and dispositions, trans. R. Carew, London: Adam Islip, 1594.
Landino, Cristoforo [Christophorus Landinus], *Disputationes camaldulenses*, ed. P. Lohe, Florence: Sansoni, 1980.
Scritti critici e teorici, ed. R. Cardini, Rome: Bulzoni, 1974, 2 vols.
Minturno, Antonio Sebastiano, *L'arte poetica*; 1564; facs. reprint Munich: W. Fink, 1971, ed. B. Fabian.
De poeta; 1559; facs. reprint Munich: W. Fink, 1970, ed. B. Fabian.
Patrizi [da Cherso], Francesco, *Della poetica*, ed. D. Aguzzi-Barbagli, Florence: Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento, 1969, 3 vols.
Poliziano, Angelo, *Angeli Politiani opera*; 1553; facs. reprint Turin: Bottega d'Erasmo, 1970–1, ed. I. Maïer, 3 vols.
Possevino, Antonio, *Bibliotheca selecta de ratione studiorum*, Rome, Vatican, 1593.
Puttenham, George (?), *The arte of English poesie* (1589), ed. G. D. Willcock and A. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 1936.
Scaliger, Julius Caesar, *Poetices libri septem*; 1561; facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1987, ed. A. Buck.
Select translations from Scaliger's 'Poetics', trans. F. M. Padelford, New York: Henry Holt, 1905.
Sidney, Sir Philip, *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten, Oxford: Clarendon Press, 1973.
Spanmüller, Jakob [Iacobus Pontanus], *Poeticarum institutionum libri III*, Ingolstadt: A. Sartorius, 1594.
Tasso, Torquato, *Discourses on the heroic poem*, trans. M. Cavalchini and I. Samuel, Oxford: Clarendon Press, 1973.
Prose, ed. E. Mazzali, Milan: R. Ricciardi, 1959.
Vida, Girolamo, *De arte poetica*, ed. and trans. R. G. Williams, New York: Columbia University Press, 1976.
Viperano, Giovanni, *De poetica libri tres*, trans. P. Rollinson, Greenwood, SC: Koberger, 1987.
Vives, Juan Luis, *Opera omnia*; 1782–90, ed. G. Mayans; facs. reprint London: Gregg Press, 1964, 8 vols.
Weinberg, Bernard (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari: Laterza, 1970–4, 4 vols.
Wilson, Thomas, *Arte of rhetorique* (1553), ed. T. Derrick, The Renaissance imagination 1, New York: Garland, 1982.

Secondary sources

Aguzzi Barbagli, Danilo, 'Humanism and poetics', in *Renaissance humanism: foundations, forms and legacy*, ed. A. Rabil, Jr., 3 vols., Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, vol. III, pp. 85–169.
Balavoine, C. and Laurens, P. (ed.), *La statue et l'empreinte: la poétique de Scaliger*, Paris: Vrin, 1986.

Branca, Vittore, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Turin: Einaudi, 1983.
Cardini, Roberto, *La critica del Landino*, Florence: Sansoni, 1973.
Chomarat, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris: Les Belles Lettres, 1981, 2 vols.
Dionisotti, C. *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turin: Einaudi, 1977.
Ferraro, R. M. *Giudizi critici e criteri estetici nei 'Poetices libri septem' (1561) di Giulio Cesare Scaligero rispetto alla teoria letteraria del Rinascimento*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1971.
Greene, Thomas M. *The light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven and London: Yale University Press, 1982.
Kristeller, Paul O. 'The modern system of the arts', *Renaissance thought II*, New York: Harper & Row, 1965, pp. 163–227.
La Garanderie, Marie-Madeleine de, *Christianisme et lettres profanes (1515–1535)*, Paris: Champion, 1976.
Parker, Deborah, *Commentary and ideology: Dante in the Renaissance*, Durham, NC: Duke University Press, 1993.
Rhu, Lawrence, *The genesis of Tasso's narrative theory: English translations of the early poetics and a comparative study of their significance*, Detroit: Wayne State University Press, 1993.
Weinberg, Bernard, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols.

The rediscovery and transmission of materials: imitation, translation, invention, Petrarchan poetics

Primary sources and texts

Boileau-Despréaux, Nicolas, *L'art poétique*, in *Œuvres complètes*, ed. A. Adam and F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.
Bruni, Leonardo, *De interpretatione recta*, in *Leonardo Bruni Aretino Humanistisch-Philosophische Schriften*, ed. H. Baron; reprint Wiesbaden: M. Sandig, 1969.
Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, ed. W. Romani, Bari: Laterza, 1978–9, 2 vols.
Dolet, Etienne, *De imitatione Ciceroniana adversus Floridum Sabinum*, Lyons: E. Dolet, 1540.
Dialogus De imitatione Ciceroniana adversus Desiderium Erasmum Roterodamum, pro Christophoro Longolio; 1535; facs. reprint Geneva: Droz, 1974.
La manière de bien traduire d'une langue en autre; 1540; reprint Paris: J. Tastu for Téchener, 1830.
Du Bellay, Joachim, *La deffence et illustration de la langue françoyse*, ed. H. Chamard, Paris: Didier, 1948.
Erasmus, Desiderius, *Dialogus Ciceronianus*, ed. P. Mesnard, in Erasmus, *Opera omnia*, vol. I, 2, Amsterdam: North-Holland Pub. Co., 1971, pp. 581–710.
Gesualdo, Giovanni Andrea, *Il Petrarcha colla spositione di misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Venice: Fratelli da Sabbio, 1533.
Gilbert, Allan, *Literary criticism from Plato to Dryden*, Detroit: Wayne State University Press, 1962.

Huet, Pierre-Daniel, *De interpretatione libri duo*, The Hague: A. Leers, 1683.

Humphrey, Lawrence, *Interpretatio linguarum: seu de ratione convertendi et explicandi autores tam sacros quam prophanos*, Basle: H. Frobenius and N. Episcopius, 1559.

Luther, Martin, *Sendbrief vom Dolmetschen*, ed. K. Bischoff, Tübingen: M. Niemeyer, 1965.

Manetti, Giannozzo, *De interpretatione recta*, in *Apologeticus (Adversus suae novae Psalterii traductionis obtrectatores apologetici libri v)*, Vatican Library Pal. lat. 41.

Omphalius, Jacobus, *De elocutionis imitatione ac apparatu . . . Io. Francisci Pici Mirandulae ad Petrum Bembum et Petri Bembi ad Io. Franciscum Picum Mirandulam de imitatione epistolae duae*, Paris: G. Julianus, 1555. First edition of Omphalius, *De elocutionis imitatione*, Paris: S. de Colines, 1537.

Opitz, Martin, *Buch von der deutschen Poeterey*, ed. C. Sommer, Stuttgart: Reclam, 1970.

Peletier du Mans, Jacques, *L'art poëtique*, ed. A. Boulanger, Paris: Les Belles Lettres, 1930.

Ricci, Bartolomeo, *De imitatione libri tres*, Venice: sons of Aldus, 1545. First published 1541.

Ronsard, Pierre de, prefaces to *La Franciade*, in *Œuvres complètes*, ed. P. Laumonier, R. Lebègue, and G. Demerson, rev. edn, vol. XVI, Paris: Nizet, 1983.

Scaliger, Julius Caesar, *Poetices libri septem*; 1561; facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1987, ed. A. Buck.

Sebillet, Thomas, *Art poétique françoys*, ed. F. Gaiffe, Paris: Droz, 1932. [New edn by F. Goyet, Paris: Nizet, 1988.]

Sidney, Sir Philip, *An apology for poetry*, ed. G. Shepherd, Manchester: Manchester University Press; New York: Barnes and Noble, 1973.

Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten, Oxford: Clarendon Press, 1973.

Solerti, Angelo (ed.), *Le vite di Dante, Petrarca, e Boccaccio*, Milan: Francesco Vallardi, 1904–5.

Tasso, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. L. Poma, Bari: Laterza, 1964.

Thompson, David, and Nagel, Alan (ed.), *The three crowns of Florence*, New York: Harper & Row, 1972.

Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, ed. F. Goyet, Paris: Librairie générale française, 1990.

Vauquelin de la Fresnaye, Jean, *L'art poétique*, ed. G. Pelissier, Paris: Garnier, 1885.

Vellutello, Alessandro, *Le volgari opere del Petrarcha con la espositione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venice: Fratelli da Sabbio, 1525.

Vida, Girolamo, *De arte poetica*, ed. and trans. R. G. Williams, New York: Columbia University Press, 1976.

Vives, Juan Luis, *De conscribendis epistolis*, ed. C. Fantazzi, Leiden: Brill, 1989.

Wilson, Thomas, *Arte of rhetorique* (1553), ed. T. Derrick, The Renaissance imagination 1, New York: Garland, 1982.

Secondary sources

Amielle, G. *Les traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide*, Paris: J. Touzot, 1989.

Amos, Flora, *Early theories of translation*, New York: Octagon Books, 1921.

Aulotte, Robert, *Amyot et Plutarque: la tradition des 'Moralia' au XVI^e siècle*, Geneva: Droz, 1965.

Beardsley, Theodore, 'Hispano-classical translations printed between 1482 and 1699: a study of the prologues and a critical bibliography', unpublished Ph.D. thesis, University of Pennsylvania, 1961.

Belloni, Gino, *Laura tra Petrarca e Bembo: studi sul commento umanistico-rinascimentale al 'Canzoniere'*, Padua: Antenore, 1992.

Birkenmajer, Alexander, 'Der Streit des Alonso von Cartagena mit Leonardo Bruni Aretino', *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, 20 (1922), 129–210.

Bolgar, R. R. *The classical heritage and its beneficiaries from the Carolingian Age to the end of the Renaissance*; 1954; reprint New York: Harper & Row, 1964.

Brucker, Charles (ed.), *Traduction et adaptation en France à la fin du Moyen Age et à la Renaissance: actes du colloque organisé par l'Université de Nancy II, 23–25 mars 1995*, Paris: H. Champion, 1997.

Buck, August, Heitmann, Klaus, and Mettmann, Walter (ed.), *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, Frankfurt: Athenäum, 1972.

Castor, Grahame, *Pléiade poetics: a study in sixteenth-century thought and terminology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1964.

Cave, Terence, *The cornucopian text: problems of writing in the French Renaissance*, Oxford: Clarendon Press, 1979.

Chavy, Paul, *Traducteurs d'autrefois. Moyen Age et Renaissance. Dictionnaire des traducteurs et de la littérature traduite en ancien et moyen français (842–1600)*, Paris and Geneva: Champion-Slatkine, 1988, 2 vols.

Coleman, D. G. *The Gallo-Roman muse: aspects of Roman literary tradition in sixteenth-century France*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Conley, Carey H. *The first English translators of the classics*, New Haven: Yale University Press, 1927.

Dionisotti, Carlo, 'Fortuna del Petrarca nel "400"', *Italia medioevale e umanistica* 17 (1974), 61–113.

Fowler, Mary, and Bishop, Morris, *Catalogue of the Petrarch collection in the Cornell University Library*, 2nd edn, Millwood, NJ: Kraus-Thomson, 1974.

Gardini, Nicola, *Le umane parole: imitazione nella lirica europea del Rinascimento, da Bembo a Ben Jonson*, Milan: Mondadori, 1997.

Greene, Thomas M. *The light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven and London: Yale University Press, 1982.

Guillerm, Luce, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Paris: Atelier National Reproduction des Thèses, 1988.

Hulubei, A. 'Virgile en France au XVI^e siècle', *Revue du seizième siècle* 18 (1931), 1–77.

Kennedy, William J. *Authorizing Petrarch*, Ithaca: Cornell University Press, 1994.
Kibédi Varga, Aron, *Rhétorique et littérature: études de structures classiques*, Paris: Didier, 1970.
Kushner, Eva, and Chavy, Paul (ed.), *Translation in the Renaissance*, special issue, *Canadian review of comparative literature*, 8, 2, Spring 1981.
Larwill, Paul H. *La théorie de la traduction au début de la Renaissance*, Munich: Wolf, 1934.
Lathrop, Henry, *Translation from the classics into English from Caxton to Chapman (1477–1620)*, Madison: University of Wisconsin Press, 1933.
Matthiessen, Francis O. *Translation: an Elizabethan art*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.
Meerhoff, K. *Rhétorique et poétique au xvi^e siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden: Brill, 1986.
Moss, Ann, *Ovid in Renaissance France: a survey of the Latin editions of Ovid and commentaries printed in France before 1600*, London: The Warburg Institute, 1982.
Poetry and fable: studies in mythological narrative in sixteenth-century France, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
Norton, Glyn P. *The ideology and language of translation in Renaissance France and their humanist antecedents*, Geneva: Droz, 1984.
Patterson, Warner F. *Three centuries of French poetic theory: a critical history of the chief arts of poetry in France (1328–1630)*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1935, 2 vols.
Petris, Alfonso, 'Le teorie umanistiche del tradurre e l' "Apologeticus" di Giannozzo Manetti', *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance* 37 (1975), 15–32.
Pigman, G. W., III, 'Neo-Latin imitation of the Latin classics', in *Latin Poetry and the classical tradition*, ed. P. Godman and O. Murray, Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 199–210.
Quint, David, Ferguson, Margaret W., Pigman III, G. W., and Rebhorn, Wayne A. (ed.), *Creative imitation: new essays on Renaissance literature in honor of Thomas M. Greene*, Binghamton: Medieval and Renaissance texts and studies, 1992.
Rener, Frederick M. *'Interpretatio': language and translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1989.
Roche, Thomas P., Jr. *Petrarch and the English sonnet sequences*, New York: AMS, 1989.
Rummel, Erika, *Erasmus as a translator of the classics*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1985.
Sabbadini, Remigio, 'Del tradurre i classici antichi in Italia', *Atene e Roma* 3 (1900), 202–17.
Il metodo degli umanisti, Florence: Le Monnier, 1922.
Schwarz, Werner, 'The theory of translation in 16th-century Germany', *Modern language review* 40 (1945), 289–99.
'Translation into German in the 15th century', *Modern language review* 39 (1944), 368–73.
Steiner, Thomas R. *English translation theory 1650–1800*, Assen: Van Gorcum, 1975.

Weinberg, Bernard, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols.

Workman, Samuel, *Fifteenth-century translation as an influence on English prose*, Princeton: Princeton University Press, 1940.

Zuber, Roger, *Les 'belles infidèles' et la formation du goût classique*, Paris: A. Colin, 1969.

Rhetorical poetics: humanist education

Primary sources and texts

Brinsley, J. *Ludus literarius*; 1612; facs. reprint Menston: Scolar Press, 1968.

Chytraeus, D. *De ratione discendi, et ordine studiorum in singulis artibus recte instituendis*, Wittenberg: no pub., 1564.

Erasmus, D. *On the method of study* [*De ratione studii ac legendi interpretandique auctores*], ed. and trans. B. McGregor, in *The collected works of Erasmus*, vol. XXIV, Toronto, Buffalo, and London: University of Toronto Press, 1978.

Garin, E. *Il pensiero pedagogico dell'umanesimo*, Florence: S. Giuntine, 1958.

Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu, Rome: Jesuit College, 1606. First definitive edition in 1599.

Richer, E. *Obstetrix animorum, hoc est brevis et expedita ratio docendi, studendi, conversandi*, Paris: Drouart, 1600.

Sturm, J. *De literarum ludis recte aperiendis*, Strasburg: W. Rihelius, 1538.

Verepaeus, S. *Institutionum scholasticarum libri tres*, Antwerp: J. Bellerus, 1573.

Secondary sources

Baldwin, T. W. *William Shakspere's small Latine and lesse Greeke*, Urbana: University of Illinois Press, 1944, 2 vols.

Bolgar, R. R. *The classical heritage and its beneficiaries from the Carolingian Age to the end of the Renaissance*; 1954; reprint New York: Harper & Row, 1964.

Chomarat, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris: Les Belles Lettres, 1981, 2 vols.

Dainville, F. de, *La naissance de l'humanisme moderne*; 1940; reprint Geneva: Slatkine, 1969.

Grafton, Anthony, and Jardine, Lisa, *From humanism to the humanities: education and the liberal arts in fifteenth- and sixteenth-century Europe*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

Grendler, P. F. 'Education in the Renaissance and Reformation', *Renaissance quarterly* 43 (1990), 774–824.

Schooling in Renaissance Italy: literacy and learning, 1300–1600, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

Howell, W. S. *Logic and rhetoric in England*; 1956; reprint New York: Russell and Russell, 1961.

Huppert, G. *Public schools in Renaissance France*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1984.

Ong, Walter J. *Ramus, method, and the decay of dialogue: from the art of discourse to the art of reason*; 1958; reprint New York: Octagon, 1974.
Overfield, J. H. *Humanism and scholasticism in late medieval Germany*, Princeton: Princeton University Press, 1985.
Porteau, P. *Montaigne et la vie pédagogique de son temps*, Paris: Droz, 1935.
Scaglione, Aldo, *The liberal arts and the Jesuit college system*, Amsterdam and Philadelphia: J. Benjamins, 1986.
Skinner, Quentin, *Reason and rhetoric in the philosophy of Hobbes*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1996.
Strauss, G. *Luther's house of learning: indoctrination of the young in the German Reformation*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
Vasoli, Cesare, *La dialettica e la retorica dell'umanesimo: 'invenzione' e 'metodo' nella cultura del XV e XVI secolo*, Milan: Feltrinelli, 1968.
Vickers, Brian, *In defence of rhetoric*, Oxford: Clarendon Press, 1988.

Rhetorical poetics: second rhetoric and the 'grands rhétoriqueurs'

Primary sources and texts

Anthologie des grands rhétoriqueurs, ed. P. Zumthor, Paris: Union générale d'éditions, 1978.
Le jardin de plaisance et fleur de rethorique; 1501; facs. reprint Paris: Firmin-Didot, 1910.
Recueil d'arts de seconde rhétorique, ed. E. Langlois; 1902; reprint Geneva, Slatkine, 1974.
Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles, ed. A. de Courde de Montaiglon and J. de Rothschild, Paris: Jannet, 1855–78, 13 vols.

Secondary sources

Brown, Cynthia Jane, *The shaping of history and poetry in late medieval France: propaganda and artistic expression in the works of the 'rhétoriqueurs'*, Birmingham, AL: Summa, 1985.
Doutrepont, Georges, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris: Champion, 1909.
Les grands rhétoriqueurs, Actes du V^e^ Colloque international sur le moyen français, 1985, Milan: Vita e pensiero, 1985.
Grands rhétoriqueurs, Cahiers V.-L. Saulnier, 14, Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1997.
Huizinga, Johan, *The waning of the Middle Ages: a study of the forms of life, thought and art in France and the Netherlands in the XIVth and XVth centuries*, New York: Doubleday, 1954.
Jodogne, Pierre, 'Les "rhétoriqueurs" et l'humanisme: problèmes d'histoire littéraire', in *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, ed. A. H. T. Levi, Manchester: Manchester University Press, 1970, pp. 150–75.

Joukovsky-Micha, Françoise, 'L'héritage médiéval', in *La gloire dans la poésie française*, Geneva: Droz, 1969, pp. 101–46.
Patterson, Warner F. *Three centuries of French poetic theory: a critical history of the chief arts of poetry in France (1328–1630)*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1935, 2 vols.
Rigolot, François, *Le texte de la Renaissance: des rhétoriqueurs à Montaigne*, Geneva: Droz, 1982.
Simone, Franco, 'La scuola dei rhétoriqueurs', in *Umanesimo, rinascimento, barocco in Francia*, Milan: Mursia, 1968, pp. 169–201.
Zumthor, Paul, *Le masque et la lumière*, Paris: Seuil, 1978.

Rhetorical poetics: the rhetoric of presence

Primary sources and texts

Alberti, Leon Battista, *On painting*, trans. J. R. Spencer, New Haven: Yale University Press, 1966.
Burton, Robert, *The anatomy of melancholy*, Oxford: J. Lichfield and J. Short for H. Cripps, 1624. [ed. F. Dell and P. Jordan-Smith, New York: Farrar and Rinehart, 1927].
Du Bellay, Joachim, *La deffence et illustration de la langue françoyse*, ed. H. Chamard, Paris: Didier, 1948.
Erasmus, Desiderius, *Opera omnia*, Basle: Froben, 1540, 9 vols.
Ficino, Marsilio, *Theologia Platonica sive de immortalitate animorum*, ed. and trans. R. Marcel, Paris: Les Belles Lettres, 1964–70, 3 vols.
Leonardo da Vinci, *Treatise on painting*, ed. A. P. M'Mahon, Princeton: Princeton University Press, 1956.
Montaigne, Michel de, *The complete works of Montaigne: Essays, Travel Journal, Letters*, trans. D. M. Frame, Stanford: Stanford University Press, 1967.
Poliziano, Angelo, *Opera omnia*, Lyons: Gryphius, 1546.
Scaliger, Julius Caesar, *Poetices libri septem*; 1561; facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1987, ed. A. Buck.
Spenser, Edmund, *The shepheardes calender*, in *Poetical works*, ed. J. C. Smith and E. de Sélincourt, Oxford: Clarendon Press, 1912.

Secondary sources

Bergmann, Emilie L. *Art inscribed: essays on ekphrasis in Spanish Golden Age poetry*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
Cave, Terence, '*Enargeia*: Erasmus and the rhetoric of presence in the sixteenth century', *L'esprit créateur* 16, 4 (Winter 1976), 5–19.
Galand-Hallyn, Perrine, *Le reflet des fleurs: description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Geneva: Droz, 1994.
Gent, Lucy, *Picture and poetry 1560–1620: relations between literature and the visual arts in the English Renaissance*, Leamington Spa: J. Hall, 1981.
Gombrich, Ernst Hans, *Art and illusion*, Princeton: Princeton University Press, 1961.

Hagstrum, Jean H. *The sister arts: the tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, Chicago: University of Chicago Press, 1958.

Krieger, Murray, *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich: M. Hüber, 1960.

Ong, Walter J. *The presence of the word*, New Haven: Yale University Press, 1967.

Panofsky, Erwin, *Idea: a concept in art theory*, trans. J. Peake, Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1968.

Plett, H. F. *Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance*, Tübingen: M. Niemeyer, 1975.

Wind, Edgar, *Pagan mysteries in the Renaissance*, rev. edn, New York: Norton, 1968.

Rhetorical poetics: the paradoxical sisterhood, 'ut pictura poesis'

Primary sources and texts

Alberti, Leon Battista, *On painting and sculpture: the Latin texts of 'De pictura' and 'De statua'*, ed. with trans., intro., and notes by C. Grayson, London: Phaidon, 1972.

Bellori, Giovanni Pietro, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome: Per il success. al Mascardi, 1672.

Dolce, Lodovico, L'Aretino. *Dialogo della pittura*, Lanciano: Carabba, 1913.

Dryden, John, *Parallel between painting and poetry*, London: Printed by J. Hepinstall for W. Rogers, 1695. Published as Preface to Dryden's translation of Dufresnoy's *De arte graphica*.

Du Bos, Abbé [Jean-Baptiste], *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, préface D. Désirat, Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1993.

Dufresnoy, Charles-Alphonse, *The art of painting by C. A. Du Fresnoy, with remarks . . . by Mr. Dryden . . .*, London: Printed by J. Hepinstall for W. Rogers, 1695. Translated by Dryden and published with his *Parallel between painting and poetry*.

Félibien, André, sieur des Avaux et de Javercy, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modemes*, Paris: P. Le Petit, 1666–88.

Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Pendant l'année 1667, Paris: F. Léonard, 1669.

Lomazzo, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milan: Paolo Gottardo Pontio, 1584.

Piles, Roger de, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris: F. Muguet, 1699.

Cours de peinture par principes, Paris: J. Estienne, 1708.

Sidney, Sir Philip, *An apology for poetry*, ed. G. Shepherd, Manchester: Manchester University Press; New York: Barnes and Noble, 1973.

Tasso, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica et del poema eroico*, ed. L. Poma, Bari: Laterza, 1964.

Secondary sources

Baxandall, Michael, *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350–1450*, Oxford: Clarendon Press, 1971.

Braider, Christopher, *Refiguring the real: picture and modernity in word and image, 1400–1700*, Princeton: Princeton University Press, 1993.

Bryson, Norman, *Word and image: French painting of the Ancien Régime*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Hagstrum, Jean, *The sister arts: the tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, Chicago: University of Chicago Press, 1958.

Hulse, Clark, *The rule of art: literature and painting in the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Lee, Rensselaer, *'Ut pictura poesis': the humanistic theory of painting*, New York: Norton, 1967.

Mitchell, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Panofsky, Erwin, *Idea: a concept in art history*, trans. J. Peake, Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1968.

Spencer, John R. ' "Ut rhetorica pictura": a study in Quattrocento theory of painting', *The Journal of the Warburg and Courtauld institutes* 20 (1957), 26–44.

Rhetorical poetics: conceptions of style

Primary sources and texts

Cresolles, Louis de, *Theatrum veterum rhetorum, oratorum, et declamatorum . . . libri v*, Paris: S. Cramoisy, 1620.

Dolet, Etienne, *L'Erasmianus sive Ciceronianus d'Etienne Dolet (1535)*, ed. E. V. Telle, Geneva: Droz, 1974.

Du Vair, Guillaume, *De l'éloquence françoise et pourquoy elle est demeurée si basse*; 1594; ed. R. Radouant, 1907; reprint Geneva: Slatkine, 1970.

Erasmus, Desiderius, *Dialogus cui titulus, Ciceronianus, sive, de optimo genere dicendi*, ed. A. H. T. Levi and trans. B. I. Knott, in *The collected works of Erasmus*, vol. XXVIII, Toronto: University of Toronto Press, 1986.

Flacius Illyricus, Matthias, *Clavis Scripturae Sacrae, seu de sermone sacrarum literarum, in duas partes divisae* (1562), Leipzig: J. J. Erythropilius, 1695.

George of Trebizond, *Rhetoricorum libri v*, Venice: Vindelinus de Spira, *c.* 1472.

Granada, Luis de, *Ecclesiasticae rhetoricae, sive, de ratione concionandi, libri sex*, Lisbon: A. Riberius, 1576.

Keckermann, Bartholomew, *Rhetoricae ecclesiasticae, sive artis formandi et habendi conciones sacras* [1600], in *Opera omnia quae extant*, vol. II, Geneva: P. Aubertus, 1614, 2 vols.

Systema rhetoricae, Hanover: G. Antonius, 1608.

Lipsius, Justus, *Epistolica institutio*, Frankfurt: J. Wéchel and P. Fischer, 1591.

Principles of letter-writing: a bilingual text of Justi Lipsii Epistolica institutio, ed. R. V. Young and M. T. Hester, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996.

Melanchthon, Philipp, *Elementorum rhetorices libri duo* [1531], in *Opera quae supersunt omnia*, ed. C. G. Bretschneider, vol. XIII, Brunswick and Halle: C. A. Schwetschke, 1834–60, 28 vols.
Ramus, Petrus, *Ciceronianus*, Paris: A. Wéchel, 1557.
Soarez, Cyprian, *De arte rhetorica libri tres, ex Aristotele, Cicerone, et Quinctiliano praecipue deprompti*, Cologne: Cholinus, 1557.
Vossius, Gerardus, *Commentariorum rhetoricorum, sive oratoriaium [sic] institutionum, libri VI*, 3rd edn, Leiden: I. Maire, 1630.
Wilson, Thomas, *Arte of rhetorique* (1553), ed. T. Derrick, The Renaissance imagination 1, New York: Garland, 1982.

Secondary sources

Adolph, Robert, *The rise of modern prose style*, Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1968.
Clément, Michèle, *Une poétique de crise: poètes baroques et mystiques (1570–1660)*, Paris: Champion, 1996.
Croll, Morris, *'Attic' and Baroque prose style: essays by Morris Croll*, ed. J. M. Patrick and R. O. Evans with J. M. Wallace, Princeton: Princeton University Press, 1966.
Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence: rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Geneva: Droz, 1980.
Jones, Richard F. *The seventeenth century: studies in the history of English thought and literature from Bacon to Pope*, Stanford: Stanford University Press, 1951.
Lewalski, Barbara K. *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric*, Princeton: Princeton University Press, 1979.
Meerhoff, Kees, *Rhétorique et poétique en France au XVI^e siècle: Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden: Brill, 1985.
Murphy, James J. (ed.), *Renaissance eloquence: studies in the theory and practice of Renaissance rhetoric*, Berkeley: University of California Press, 1983.
Shuger, Debora, *Sacred rhetoric: the Christian grand style in the English Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1988.
Williamson, George, *The Senecan amble: prose form from Bacon to Collier*, Chicago: University of Chicago Press, 1951.

Rhetorical poetics: Sir Philip Sidney's *An apology for poetry*

Primary sources and texts

Aristotle, *Aristotle: rhetoric and poetics*, trans. W. R. Roberts and I. Bywater, New York: Random House, 1954.
Greville, Sir Fulke, *Life of Sir Philip Sidney*, Oxford: Clarendon Press, 1907.
Hoskins, John, 'The direccōns for speech and style', *The life, letters and writings of John Hoskyns*, ed. L. B. Osborn, New Haven: Yale University Press, 1937.
Minturno, Antonio Sebastiano, *De poeta*; 1559; reprint Munich: W. Fink, 1970.
Sidney, Sir Philip, *An apology for poetry or the defence of poesy*, ed. G. Shepherd, London: Nelson, 1965.

An apologie for poetrie, in *Elizabethan critical essays*, ed. G. G. Smith, 2 vols., Oxford: Oxford University Press, 1904, vol. I, pp. 148–207.
Temple, Sir William, *William Temple's analysis of Sir Philip Sidney's 'Apology for poetry'*, ed. and trans. J. Webster, Binghamton: State University of New York Press, 1984.

Secondary sources

Eden, Kathy, *Poetic and legal fiction in the Aristotelian tradition*, Princeton: Princeton University Press, 1986.
Kristeller, Paul O. 'Proclus as a reader of Plato and Plotinus, and his influence in the Middle Ages and in the Renaissance', *Colloques internationaux du CNRS*: 'Proclus – lecteur et interprète des anciens', Paris: Editions du CNRS., 1987.
Panofsky, Erwin, *Idea: a concept in art theory*, trans. J. Peake, Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1968.
Robinson, Forrest G. *The shape of things known: Sidney's 'Apology' in its philosophical tradition*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.
Trimpi, Wesley, 'Konrad Gesner and Neoplatonic poetics', *Magister regis: studies in honor of Robert Earl Kaske*, ed. A. Groos, New York: Fordham University Press, 1986, pp. 261–72.
Muses of one mind: the literary analysis of experience and its continuity, Princeton: Princeton University Press, 1983.
Weinberg, Bernard, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols.
Yates, Francis A. *The art of memory*, Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Rhetorical poetics: concepts of reader response

Primary sources and texts

Boileau-Despréaux, Nicolas, *Art poétique* and *Traité du Sublime*, in *Œuvres diverses*, ed. F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.
Corneille, Pierre, *Writings on the theatre*, ed. H. T. Barnwell, Oxford: Blackwell, 1965.
Dryden, John, *An essay of dramatick poesie*, in *Works*, ed. S. H. Monk, vol. XVII, Berkeley: University of California Press, 1971.
Kibédi Varga, Aron, *Les poétiques du classicisme*, Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990.
La Mesnardière, Jules de, *La poétique*; 1640; reprint Geneva: Slatkine, 1972.
Lamy, Bernard, *De l'art de parler*, Paris: A. Pralard, 1675.
Racine, Jean, *Principes de la tragédie*, ed. E. Vinaver, Manchester and Paris: Nizet, 1951.
Russell, D. A. and Winterbottom, M. (ed.), *Ancient literary criticism: the principal texts in new translations*, Oxford: Clarendon Press, 1972.
Sidney, Sir Philip, *An apology for poetry*, ed. G. Shepherd, Manchester: Manchester University Press, 1973.

Weinberg, Bernard (ed.), *Critical prefaces of the French Renaissance*; 1950; reprint New York: AMS, 1970.
A history of literary criticism in the Italian Renaissance, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols.

Secondary sources

Bray, René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris: Hachette, 1927.
Brody, Jules, 'Platonisme et classicisme', in *French classicism: a critical miscellany*, ed. J. Brody, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966, pp. 186–207.
Castor, Grahame, *Pléiade poetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1964.
Cronk, Nicholas, 'The enigma of French classicism: a Platonic current in seventeenth-century poetic theory', *French studies* 40 (1986), 269–86.
'Une poétique platonicienne à l'époque classique: le *De furore poetico* de Pierre Petit (1683)', *Dix-septième siècle* 37 (1985), 99–102.
Hathaway, Baxter, *The age of criticism: the late Renaissance in Italy*, Ithaca: Cornell University Press, 1962.
Marvels and commonplaces: Renaissance literary criticism, New York: Random House, 1968.
Herrick, Marvin T. *The fusion of Horatian and Aristotelian criticism, 1531–1555*, Urbana: University of Illinios Press, 1946.
Howarth, W. D. 'La notion de la catharsis dans la comédie française classique', *Revue des sciènces humaines* 152 (1973), 521–39.
Mallinson, G. J. 'Fiction, morality, and the reader: reflections on the classical formula *plaire et instruire*', *Continuum* 1 (1989), 203–28.
Potts, D. C. '"Une carrière épineuse": Neoplatonism and the poet's vocation in Boileau's *Art poétique*', *French studies* 47 (1993), 20–32.
Walker, D. P. 'Esoteric symbolism', in *Music, spirit and language in the Renaissance*, ed. P. Gouk, London: Variorum Reprints, 1985, ch. 15. [Work is unpaginated; pp. 218–32 in original printing, 1975].

Literary forms: Italian epic theory

Primary sources and texts

Denores, Giason, *Poetica di Iason Denores. nella qual . . . si tratta secondo l'opinione d'Arist. della tragedia, del poema heroico, & della comedia*, Padua: P. Meietto, 1588.
Giraldi Cintio, Giovambattista, *Scritti critici*, ed. C. G. Crocetti, Milan: Marzorati, 1973.
Minturno, Antonio, *L'arte poetica del Sig. Antonio Minturno*, Venice: G. A. Valvassori, 1564.

Pellegrino, Camillo, *Il Carrafa, o vero della epica poesia* (1584), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1972, vol. III, pp. 311–44.
Pigna, Giovanni Battista, *I romanzi di M. Giouan Battista Pigna*, Venice: V. Valgrisi, 1554.

Salviati, Lionardo, *Difesa dell'Orlando furioso contra'l Dialogo dell'epica poesia di Cammillo Pellegrino*, Florence: D. Manzani, 1584.
Lo 'nfarinato secondo ovvero dello 'nfarinato accademico della Crusca, risposta al libro intitolato Replica di Camillo Pellegrino ec, Florence: A. Padovani, 1588.
Tasso, Torquato, *Apologia del S. Torquato Tasso in difesa della sua Gierusalemme liberata, a gli Accademici della Crusca, con le accuse, & difese dell'Orlando furioso dell'Ariosto*, Ferrara: G. Vasalini, 1586.
Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico, ed. L. Poma, Bari: Laterza, 1964.
Discourses on the heroic poem, trans. M. Cavalchini and I. Samuel, Oxford: Clarendon Press, 1973.
Prose, ed. E. Mazzali, Milan: Riccardo Ricciardi, 1959.
Trissino, Giovanni Giorgio, *La quinta e la sesta divisione della Poetica* (*c.* 1549), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. II, pp. 7–90.
Weinberg, Bernard (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari: Laterza, 1970–4, 4 vols.

Secondary sources

Baldassarri, Guido, 'Introduzione ai *Discorsi dell'arte poetica* del Tasso', *Studi tassiani* 26 (1977), 5–38.
Borsetto, Luciana, 'In che maniera di verso? normalizzazione e sperimentazione nella scrittura dell'epica', in *Il furto di Prometeo: imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alexandria: Orso, 1990.
Forcione, Alban, *Cervantes, Aristotle, and the 'Persiles'*, Princeton: Princeton University Press, 1970.
Javitch, Daniel, 'The emergence of poetic genre theory in the sixteenth century', *Modern language quarterly* 59 (1998), 139–69.
Proclaiming a classic: the canonization of 'Orlando furioso', Princeton: Princeton University Press, 1991.
Rhu, Lawrence, *The genesis of Tasso's narrative theory: English translations of the early poetics and a comparative study of their significance*, Detroit: Wayne State University Press, 1993.
Vasoli, Cesare, 'Francesco Patrizi e il dibattito sul poema epico', in *Ritterepik der Renaissance*, ed. K. W. Hempfer, Stuttgart: Steiner, 1989.
Weinberg, Bernard, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols.

Literary forms: the lyric

Primary sources and texts

Boccaccio, Giovanni, *Genealogiae*, ed. S. Orgel, New York: Garland, 1976. [Translation of Preface and Books 14–15, trans. C. G. Osgood, 2nd edn, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1956].

Du Bellay, Joachim, *L'Olive*, in *Œuvres poetiques*, ed. D. Aris and F. Joukovsky, Paris: Classiques Garnier, 1993, 2 vols. [See especially Preface to the second edition of *L'Olive*].

Gilbert, A. H. (ed.), *Literary criticism: Plato to Dryden*, Detroit: Wayne State University Press, 1962.

March, Ausias, *Obra poetica completa*, ed. R. Ferreres, Madrid: Castalia, 1979, 2 vols.

Minturno, Antonio, *L'arte poetica*, Venice: G. Valvassori, 1564.

Puttenham, George (?), *The arte of English poesie*, ed. G. D. Willcock and A. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 1936.

Ronsard, Pierre de, *Abbregé de l'art poëtique françois*, in *Œuvres complètes*, ed. P. Laumonier, I. Silver, R. Lebègue, Paris: M. Didier, 1914–75, 20 vols.

Santillana, Iñigo López de Mendoza, marqués de, 'Proemio e carta', in *Obras completas*, ed. A. Gómez Moreno and M. P. A. M. Kerkhof, Barcelona: Planeta, 1988, pp. 437–54.

Scaliger, Julius Caesar, *Poetices libri septem*, ed. A. Buck, Stuttgart and Bad Cannstatt: F. Frommann-Holzboog, 1987.

Sidney, Philip Sir, *A defence of poetry*, in *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten, Oxford: Clarendon Press, 1973.

Trissino, Giovanni Giorgio, *La quinta e la sesta divisione della Poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. II, pp. 7–90.

Webbe, William, *Discourse of English poetrie* (1586), in *Elizabethan critical essays*, ed. G. G. Smith, Oxford: Clarendon Press, 1904, 2 vols.

Secondary sources

Castor, Grahame, *Pléiade poetics: a study in sixteenth-century thought and terminology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1964.

Fenoaltea, Doranne and Rubin, David Lee (ed.), *The ladder of high design: structure and interpretation of the French lyric sequence*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1991.

Ferguson, Margaret W. *Trials of desire: Renaissance defences of poetry*, New Haven: Yale University Press, 1983.

Freccero, John, 'The fig tree and the laurel: Petrarch's poetics', *Literary theory / Renaissance texts*, ed. P. Parker and D. Quint, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986, 20–32.

Greene, Roland (ed.), 'Material poetry of the Renaissance / the Renaissance of material poetry', *Harvard library bulletin new series* 3, no. 2 (1992), 66–93.
Post-Petrarchism: origins and innovations of the Western lyric sequence, Princeton: Princeton University Press, 1991.
Unrequited conquests: love and empire in the colonial Americas, Chicago: University of Chicago Press, 1999.
Jeffreys, Mark, *New definitions of lyric: theory, technology, and culture*, New York: Garland, 1998.
Javitch, Daniel, 'The emergence of poetic genre theory in the sixteenth century', *Modern language quarterly*, 59 (1998), 139–70.
Jones, Ann Rosalind, *The currency of Eros: women's love lyric in Europe, 1540–1620*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.
Kennedy, William J. *Authorizing Petrarch*, Ithaca: Cornell University Press, 1994.
Marotti, Arthur F. *Manuscript, print, and the English Renaissance lyric*, Ithaca: Cornell University Press, 1995.
Mazzaro, Jerome, *Transformations in the Renaissance English lyric*, Ithaca: Cornell University Press, 1970.
Navarrete, Ignacio, *Orphans of Petrarch: poetry and theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

Literary forms: Renaissance theatre and the theory of tragedy

Primary sources and texts

Aubignac, François Hédelin, abbé d', *Pratique du théâtre*, ed. P. Martino, Algiers: Carbonel; Paris: Champion, 1927.
Castelvetro, Lodovico, *Castelvetro on the art of poetry: an abridged translation of 'Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta'*, trans. A. Bongiorno, Binghamton: Medieval and Renaissance texts and studies, 1984.
Heinsius, Daniel, *On plot in tragedy (De tragoediae constitutione)* (1611), trans. and ed. P. R. Sellin and J. J. M^cManmon, Northridge, CA: San Fernando Valley State College, 1971.
Racine, Jean, *Principes de la tragédie*, ed. E. Vinaver, Manchester and Paris: Nizet, 1951.
Rapin, René, *Réflexions sur la poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris: F. Muguet, 1674.

Secondary sources

Abbé, Derek van, *Drama in Renaissance Germany and Switzerland*, Melbourne: Melbourne University Press, 1961.

Hermenegildo, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona: Planeta, 1973.
Herrick, Marvin T. *Italian tragedy in the Renaissance*, Urbana: University of Illinois Press, 1965.
Lebègue, Raymond, *La tragédie française de la Renaissance*; 1944; reprint Brussels: Office de Publicité, 1954.
Marker, Frederick J., and Marker, Lise-Lone, *The Scandinavian theatre: a short history*, Oxford: Blackwell, 1975.
Reiss, Timothy J. *Towards dramatic illusion: theatrical technique and meaning from Hardy to 'Horace'*, New Haven: Yale University Press, 1971.
Tragedy and truth: studies in the development of a Renaissance and neoclassical discourse, New Haven: Yale University Press, 1990.
Rennert, Hugo Albert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*; 1909; reprint New York: Dover, 1963.
Stäuble, Antonio, 'L'idea della tragedia nell'umanismo', in *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'umanismo. Atti del IV Convegno di Studio Viterbo Giugni 1979*, Viterbo: Sorbini, 1980, pp. 48–66.
Stone, Donald, *French humanist tragedy: a reassessment*, Manchester: Manchester University Press, 1974.

Literary forms: Elizabethan theatrical genres and literary theory

Primary sources and texts

Alexander, Sir William, *The monarchic tragedies* (1604), in *Poetical works*, ed. L. E. Kastner and H. B. Charlton, Manchester: University of Manchester Press, 1921, 2 vols.
Aristotle, *Aristotle, on the art of poetry*, trans. I. Bywater, Oxford: Clarendon Press, 1909.
Bentley, G. E. *The Jacobean and Caroline stage*, Oxford: Clarendon Press, 1941–68, 7 vols.
Cannon, C. D. (ed.), *A warning for fair women: a critical edition*, The Hague: Mouton, 1975.
Cary, Lady Elizabeth, *The tragedy of Mariam, the fair queen of Jewry*, ed. B. Weller and M. Ferguson, Berkeley: University of California Press, 1994.
Chambers, E. K. *The Elizabethan stage*, Oxford: Clarendon Press, 1923, 4 vols.
Cunliffe, J. W. (ed.), *Early English classical tragedies*, Oxford: Clarendon Press, 1912.
Fletcher, John, *The faithful shepherdess*, in *Elizabethan and Stuart plays*, ed. C. R. Baskervill, V. B. Heltzel, and A. H. Nethercot, New York: Henry Holt & Co., *c.* 1934.
Greene, Robert, *Pandosto*, in Alexander Grosart, *Life and complete works in prose and verse*, London and Aylesbury: privately printed, 1881–6, 15 vols.
Gurr, Andrew, *The Shakespearian playing companies*, Oxford: Clarendon Press, 1996.
Heinsius, Daniel, *On plot in tragedy*, trans. P. R. Sellin and J. J. McManmon, Northridge, CA: San Fernando State College, 1971.

Lodge, Thomas, *A defence of poetry, music, and stage-plays* (1579), London: Shakespeare Society, 1853.
Smith, G. G. (ed.), *Elizabethan critical essays*, Oxford: Clarendon Press, 1904, 2 vols.
Spingarn, J. E. (ed.), *Critical essays of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1908–9, 3 vols. [Reprint Bloomington: Indiana University Press, 1957].

Secondary sources

Baldwin, T. W. *William Shakspere's small Latine and lesse Greeke*, Urbana: University of Illinois Press, 1944.
Shakespeare's five-act structure, Urbana: University of Illinois Press, 1947.
Boas, Frederick S. *University drama in the Tudor age*, Oxford: Clarendon Press, 1914.
The Cambridge companion to English Renaissance drama, ed. A. R. Braunmuller and M. Hattaway, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
Doran, Madeleine, *Endeavors of art*, Madison: University of Wisconsin Press, 1954.
Herrick, Marvin T. *Comic theory in the sixteenth century*, Urbana: University of Illinois Press, 1950.
The Poetics of Aristotle in England, New Haven: Yale University Press, 1930.
Hunter, G. K. *English drama 1586–1642: the age of Shakespeare*, Oxford: Clarendon Press, 1997.
Nelson, Alan, *Early Cambridge theatres: college, university and town stages, 1464–1720*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
Radcliff-Umstead, D. *The birth of modern comedy in Renaissance Italy*, Chicago: University of Chicago Press, 1969.
Ribner, Irving, *The English history play in the age of Shakespeare*, New York: Barnes and Noble, 1965.
Ristine, F. H. *English tragicomedy: its origin and history*, New York: Columbia University Press, 1910.
Salingar, Leo, *Shakespeare and the traditions of comedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
Spingarn, Joel, *A history of literary criticism in the Renaissance*, New York: Columbia University Press, 1925.
Sweeting, Elizabeth J. *Early Tudor criticism, linguistic and literary*, Oxford: Blackwell, 1940.
Thompson, E. N. S. *The controversy between the puritans and the stage*, New York: Henry Holt and Co., 1903.
Wilson, F. P. and Hunter, G. K. *English drama, 1485–1585*, Oxford: Clarendon Press, 1968.
Witherspoon, A. M. *The influence of Robert Garnier on Elizabethan drama*, New Haven: Yale University Press, 1924.

Literary forms: defining comedy in the seventeenth century

Primary sources and texts

Bossuet, Jacques Bénigne, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris: Anisson, 1694.
Collier, Jeremy, *A short view of the immorality and profaneness of the English stage*, facs. reprint Menston: Scolar Press, 1971.
Corneille, Pierre, *Comédies*, ed. J. Maurens, Paris: Flammarion, 1968.
Writings on the theatre, ed. H. T. Barnwell, Oxford: Blackwell, 1965.
Dennis, John, *The critical works of John Dennis*, ed. E. N. Hooker, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1939–43, 2 vols.
Dryden, John, *Of dramatic poetry and other critical essays*, ed. G. Watson, London: J. Dent, 1962, 2 vols.
Guéret, Gabriel, *La promenade de Saint-Cloud*, ed. G. Monval, Paris: Librairie des Bibliophiles, 1888.
Jonson, Ben, *Timber, or discoveries made upon men and matter*, ed. R. S. Walker, Syracuse: Syracuse University Press, 1953.
Ben Jonson [Works], ed. C. H. Herford and P. and E. Simpson, Oxford: Clarendon Press, 1925–52, 11 vols. [Edition under reissue with corrections, 1986–].
Molière (Jean-Baptiste Poquelin), *Théâtre complet*, ed. G. Couton, Paris: Gallimard, 1971, 2 vols.

Nicole, Pierre, *Traité de la comédie: et autres pièces d'un procès du théâtre*, ed. L. Thirouin, Paris: Champion, 1998.
Rymer, Thomas, *The critical works*, ed. C. A. Zimansky, New Haven: Yale University Press, 1956.
Shadwell, Thomas, *The complete works*, ed. M. Summers, London: Fortune Press, 1927, 5 vols.
Spingarn, J. E. (ed.), *Critical essays of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1908–9, 3 vols. [Reprint Bloomington: Indiana University Press, 1957].

Secondary sources

Atkins, J. W. H. *English literary criticism: the Renascence*; 1947; reprint London: Methuen, 1968.
Baldwin, Charles Sears, *Renaissance literary theory and practice: classicism in the rhetoric and poetic of Italy, France, and England 1400–1600*, ed. D. L. Clark, New York: Columbia University Press, 1939.
Collinet, J-P. *Lectures de Molière*, Paris: Colin, 1974.
Guichemerre, R. *La comédie avant Molière: 1640–1660*, Paris: Colin, 1972.
Hume, Robert D. *Dryden's criticism*, Ithaca: Cornell University Press, 1970.
Krutch, J. W. *Comedy and conscience after the Restoration*; 1924; reprint New York: Columbia University Press, 1961.
Lebègue, R. *Le théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, Paris: Hatier, 1972.
Scherer, Colette, *Comédie et société sous Louis XIII*, Paris: Nizet, 1983.
Scherer, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris: Nizet, 1950.
Voltz, P. *La comédie*, Paris: Colin, 1964.

Literary forms: dialogue, essay, epigram, emblem, satire, humour

Primary sources and texts

Alberti, Leon Battista, *I libri della famiglia*, ed. R. Romano and A. Tenenti, 2nd edn revised by F. Furlan, Turin: Einaudi, 1994.

Alciato, Andrea, *Andreas Alciatus. The Latin works. The emblems in translation*, ed. P. M. Daly, V. W. Callahan, and S. Cuttler, Toronto: University of Toronto Press, 1985, 2 vols.

Bacon, Francis, *The essays*, ed. J. Pitcher, Harmondsworth: Penguin, 1985.

The works of Francis Bacon, ed. J. Spedding, R. L. Ellis, and D. D. Heath, London: Longmans, 1857–74, 14 vols. [Facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1989].

Bruni, Leonardo, *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*, ed. S. U. Baldassari, Florence: Olschki, 1994.

Casaubon, Isaac, *De satyrica Graecorum poesi et Romanorum satira* (1605), ed. P. E. Medine, New York: Scholars' Facsimiles and Reprints, 1973.

Castiglione, Baldesar, *The book of the courtier*, trans. C. S. Singleton, New York: Doubleday, 1959.

Il libro del cortegiano, ed. B. Maier, 2nd edn, Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1964.

Frank, Grace and Miner, Dorothy (ed.), *Proverbes en rime*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1937.

Galilei, Galileo, *Dialogi dei massimi sistemi*, ed. F. Flora, Milan: Mondadori, 1996.

Guazzo, Stefano, *La civil conversazione*, ed. A. Quondam, Modena: Panini, 1993, 2 vols.

Guilpin, Edward, *Skialetheia*; 1598; facs. reprint London: Oxford University Press, 1931.

Hall, Joseph, *Virgidemiae*, London: T. Creede for R. Dexter, 1597–9.

Harington, John [trans.], *Orlando furioso* (1591), ed. R. McNulty, Oxford: Clarendon Press, 1972; see Harington's Preface.

Hawkins, Henry, *Partheneia sacra*, introduction by K. J. Höltgen, Aldershot: Scolar Press, 1993.

Joubert, Laurent, *Traité du ris* (1579), edited and translated as *Treatise on laughter* by Gregory de Rocher, University, AL: Alabama University Press, 1990.

La Perrière, Guillaume de, *La morosophie*, intro. by A. Saunders, Aldershot: Scolar Press, 1993.

Le Roy, Pierre, *et al.*, *La satyre Ménippée: de la vertue du catholicon d'Espagne et de la tenue des estatz de Paris* (1594), ed. C. Marcilly, Paris: Garnier, 1889.

Marston, John, *The scourge of villanie*; 1599; facs. reprint Edinburgh: Edinburgh University Press, 1966.

Manso, Giambattista, *Del dialogo*, Venice: Deuchino, 1628.
Montaigne, Michel de, *The essays of Michel de Montaigne*, trans. and ed. M. A. Screech, London and New York: Penguin, 1991.
Pallavicino, Pietro Sforza, *Trattato dello stile e del dialogo*, Rome: Eredi de Corbelletti, 1646.
Puttenham, George (?), *The arte of English poesie* (1589), ed. G. D. Willcock and A. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 1936.
Rollenghagen, Gabriel, *Nucleus emblematum selectissimorum*, Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989.
Sebillet, Thomas, *Art poétique françois*, ed. F. Gaiffe, new edn by F. Goyet, Paris: Nizet, 1988.
Sidney, Philip Sir, *A defence of poetry*, in *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten, Oxford: Oxford University Press, 1973.
Sigonio, Carlo, *Del dialogo*, ed. F. Pignatti, Rome: Bulzoni, 1993.
Tasso, Torquato, *Il discorso dell'arte del dialogo* (1585), ed. G. Baldassari, 'Il discorso tassiano "Dell'arte del dialogo" ', *Rassegna della litteratura italiana* 75 (1971), 93–119.
Tasso's 'Dialogues': a selection, with the 'Discourse on the art of dialogue', ed. C. Lord and D. Trafton, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982.
Webbe, William, *A discourse of English poetrie* (1586), in G. Gregory Smith (ed.), *Elizabethan critical essays*; 1904; reprint Oxford and New York: Oxford University Press, 1971, 2 vols.
Wilson, Thomas, *The arte of rhetorique*, ed. T. Derrick, New York and London: Garland, 1982.
Wither, George, *The workes*, London: J. Beale for T. Walkley, 1620.

Secondary sources

Angress, R. K. *The early German epigram: a study in Baroque poetry*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1971.
Baumlin, James, 'Generic contexts of Elizabethan satire', in *Renaissance genres*, ed. B. Lewalski, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986, pp. 444–67.
Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre*, Paris: Seuil, 1980.
Blanchard, Scott, *Scholars' bedlam: Menippean satire in the Renaissance*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1995.
Cave, Terence, *The cornucopian text: problems of writing in the French Renaissance*, Oxford: Clarendon Press, 1979.
Colie, Rosalie L. *Paradoxia epidemica*, Princeton: Princeton University Press, 1966.
The resources of kind: genre-theory in the Renaissance, ed. B. K. Lewalski, Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1973.
Cox, Virginia, *The Renaissance dialogue: literary dialogue in its social and political contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Daly, Peter M. *Literature in the light of the emblem*, Toronto: University of Toronto Press, 1978.

De Caprio, Vincenzo, 'I cenacoli umanistici', in *Letteratura italiana. 1. Il letterato e le istituzioni*, ed. A. Asor Rosa, Turin: Einaudi, 1982, pp. 799–822.

Elliott, Robert C. *Power of satire: magic, ritual, and art*, Princeton: Princeton University Press, 1960.

Fournel, Jean-Louis, *Les dialogues de Sperone Speroni: libertés de la parole et règles de l'écriture*, Marburg: Hitzeroth Verlag, 1990.

Fowler, Alastair, *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

Friedrich, Hugo, *Montaigne*, ed. P. Desan and trans. D. Eng, Berkeley: University of California Press, 1991.

Fubini, Riccardo, 'All'uscita dalla scolastica medievale: Salutati, Bruni, e i "Dialogi ad Petrum Histrum"', *Archivio storico italiano* 150 (1992), 1065–103.

Gill, R. B. 'A purchase of glory: the persona of late Elizabethan satire', *Studies in philology* 72 (1975), 408–18.

Girardi, Raffaelle, *La società del dialogo: retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari: Adriatica Editrice, 1989.

Glauser, Alfred, *Montaigne paradoxal*, Paris: Nizet, 1972.

Grafton, Anthony (ed.), *Rome reborn: the Vatican library and Renaissance culture*, Washington, DC: Library of Congress, 1993.

Gray, Floyd, *La balance de Montaigne: exagium/essai*, Paris: Nizet, 1982.
Montaigne bilingue: le latin des 'Essais', Paris: Champion, 1991.

Griffin, Dustin, *Satire: a critical reintroduction*, Lexington: University Press of Kentucky, 1994.

Griffiths, Gordon, Hankins, James, and Thompson, David (ed.), *The humanism of Leonardo Bruni: selected texts*, Binghamton: State University of New York Press, 1987.

Hankins, James, 'The myth of the Platonic academy of Florence', *Renaissance quarterly* 44 (1991), 429–75.

Herrick, Marvin T. *Comic theory in the sixteenth century*, Urbana: University of Illinois Press, 1964.

Hirzel, Rudolf, *Der Dialog: Ein literar-historischer Versuch*; 1895; reprint Hildesheim: Georg Ohms, 1963, 2 vols.

Jardine, Lisa, *Francis Bacon: discovery and the art of discourse*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

Jones-Davies, M. T. (ed.), *La satire au temps de la Renaissance*, Paris: Touzot, 1986.

Kidwell, Carol, *Pontano: poet and prime minister*, London: Duckworth, 1991.

Kirk, Eugene, *Menippean satire: an annotated catalogue of texts and criticism*, New York and London: Garland Press, 1980.

Kuppersmith, William, *Roman satirists in seventeenth-century England*, Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1985.

Laurens, Pierre, *L'abeille dans l'ambre: célébration de l'épigramme*, Paris: Les Belles Lettres, 1989.

Lauvergnat-Gagnière, Christiane, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI[e] siècle: athéisme et polémique*, Geneva: Droz, 1988.

Le Guern, Michel, 'Sur le genre du dialogue', in *L'automne de la Renaissance*, ed. J. Lafond and A. Stegmann, Paris: J. Vrin, 1981, pp. 141–8.

Marsh, David, *The Quattrocento dialogue: classical tradition and humanist innovation*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.

Lucian and the Latins: humor and humanism in the early Renaissance, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.

Mattioli, Emilio, *Luciano e l'umanesimo*, Naples: Istituto per gli studi storici, 1980.

Mayer, Charles-Albert, *Lucien de Samosate et la Renaissance française*, Geneva: Slatkine, 1984.

M'Cuaig, William, *Carlo Sigonio: the changing world of the late Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1988.

Patrizi, Giorgio (ed.), *Stefano Guazzo e la 'Civil conversazione'*, Rome: Bulzoni, 1990.

Prescott, Anne Lake, 'Humanism in the Tudor jestbook', *Moreana* 24.95–6 (1987), 5–16.

Quondam, Amedeo, 'L'Accademia', in *Letteratura italiana. 1. Il letterato e le istituzioni*, ed. A. Asor Rosa, Turin: Einaudi, 1982, pp. 823–98.

Rabil, Albert, Jr. (ed. and trans.), *Knowledge, goodness, and power: the debate over nobility among Quattrocento Italian humanists*, Binghamton: State University of New York Press, 1991.

Rawson, Claude (ed.), *English satire and the satiric tradition*, Oxford: Blackwell, 1984.

Robinson, Christopher, *Lucian and his influence in Europe*, London: Duckworth, 1979.

Russell, Daniel S. *The emblem and device in France*, Lexington: French Forum, 1985.

Schenkeveld, Dirk M. 'Oi kritikoi in Philodemus', *Mnemosyne* 21 (1968), 176–214.

Selden, Raman, *English verse satire 1590–1765*, London: George Allen and Unwin, 1978.

Sidwell, Keith, 'Lucian in the Italian Quattrocento', unpublished Ph.D. thesis, University of Cambridge, 1975.

Snyder, Jon R. *Writing the scene of speaking: theories of dialogue in the late Italian Renaissance*, Stanford: Stanford University Press, 1989.

Tateo, Francesco, *Tradizione e realtà nell'umanesimo italiano*, Bari: Dedalo Libri, 1967.

Thibaudet, Albert, *Physiologie de la critique*, Paris: Nouvelle Revue Critique, 1930.

Thompson, Craig R. *The translations of Lucian by Erasmus and St. Thomas More*, Binghamton: The Vail-Ballou Press, 1940.

Tomarken, Annette H. *The smile of truth: the French satirical eulogy and its antecedents*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
Villey, Pierre, *Les sources et l'évolution des 'Essais' de Montaigne*, Paris: Hachette, 1908, 2 vols.
Welch, Marcelle Maistre, 'Montaigne critique littéraire', unpublished Ph.D. thesis, University of Michigan, 1972.
Wheeler, Angela, *English verse satire from Donne to Dryden: imitation of classical models*, Heidelberg: C. Winter, 1992.
Zappala, Michael O. *Lucian of Samosata in the two Hesperias: an essay in literary and cultural translation*, Potomac: Scripta Humanistica, 1990.

Theories of prose fiction*: England

Primary sources and texts

Barclay, John, *Barclay his Argenis*, trans. Kingesmill Long, London: Seile, 1625.
Cavendish, Margaret, *Natures pictures drawn by fancies pencil to the life*, London: for J. Martin and J. Allestrye, 1656.
Congreve, William, *Incognita* (1692), in *An anthology of seventeenth-century fiction*, ed. P. Salzman, Oxford: World's Classics, 1991.
Elizabethan critical essays, ed. G. G. Smith, London: Oxford University Press, 1959, 2 vols.
Hoskins, John, *Directions for speech and style*, ed. H. H. Hudson, Princeton: Princeton University Press, 1935.
Huet, Pierre-Daniel, *A treatise of romances and their originals*, London: R. Battersby, for S. Heyrick, 1672.
Osborne, Dorothy, *Letters to Sir William Temple*, ed. K. Parker, London: Penguin, 1987.
Sidney, Philip Sir, *A defence of poetry*, in *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten, Oxford: Clarendon Press, 1973.
Spingarn, J. E. (ed.), *Critical essays of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1908–9, 3 vols. [Reprint Bloomington: Indiana University Press, 1957].

Secondary sources

Davis, Lennard J. *Factual fictions*, New York: Columbia University Press, 1983.
Hunter, J. Paul, *Before novels*, New York: Norton, 1990.
Hutson, Lorna, *The usurer's daughter: male friendship and fictions of women in sixteenth-century England*, London: Routledge, 1994.
Lucas, Caroline, *Writing for women: the example of woman as reader in Elizabethan romance*, Milton Keynes: Open University Press, 1989.
Margolies, David, *Novel and society in Elizabethan England*, London: Croom, 1985.
Mayer, Robert, *History and the early English novel*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
M'Keon, Michael, *The origins of the English novel 1600–1740*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

Salzman, Paul, *English prose fiction, 1558–1700: a critical history*, Oxford: Clarendon Press, 1985.
Smith, Nigel, *Literature and revolution in England 1640–1660*, New Haven and London: Yale University Press, 1994.
Tieje, A. J. 'The expressed aim of the long prose fiction from 1579 to 1640', *Journal of English and Germanic philology* 11 (1912), 402–32.

Theories of prose fiction: France

Primary sources and texts

Amadis of Gaul [Books 1–4], trans. and ed. E. B. Place and H. C. Behm, Lexington: University Press of Kentucky, 1974–5.
Boileau-Despréaux, Nicolas, *Dialogue des héros de roman*, in *Œuvres complètes*, ed. F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.
Charnes, abbé de, *Conversations sur la critique de 'La Princesse de Clèves'*; 1679; facs. reprint Tours: Université de Tours, 1973, ed. F. Weil.
Cholakian, Patricia F. and Rouben C. (ed.), *The early French novella: an anthology of fifteenth- and sixteenth-century tales*, Albany: State University of New York Press, 1972.
Des Périers, Bonaventure, *Novel pastimes and merry tales*, trans. and ed. R. and V. La Charité, Lexington: University Press of Kentucky, 1972.
Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, ed. P. Hourcade, Geneva: Droz, 1975.
Estienne, Henri, *L'Apologie pour Hérodote*, ed. P. Ristelhuber, Paris: Liseux, 1879, 2 vols.
Guéret, Gabriel, *La promenade de Saint-Cloud*, ed. G. Monval, Paris: Librairie des Bibliophiles, 1888.
Huet, Pierre-Daniel, *Traité de l'origine des romans*, Geneva: Slatkine, 1970.
Jourda, Pierre (ed.), *Conteurs français du XVI^e siècle*, Paris: Gallimard, 1965.
Krailsheimer, A. J. (ed.), *Three sixteenth-century conteurs*, Oxford: Oxford University Press, 1966.
Langlois, F. *Le tombeau des romans, où il est discouru i) contre les romans ii) pour les romans*, Paris: C. Morlot, 1626.
Mareschal, André, *La Chrysolite, ou le secret des romans*, Paris: T. de Bray, 1627.
Marguerite de Navarre, *The Heptaméron*, trans. and ed. P. A. Chilton, Harmondsworth: Penguin, 1984.
Scudéry, Madeleine de, *Clélie*, Geneva: Slatkine, 1973.
Segrais, Jean-Regnault de, *Nouvelles françoises*, ed. R. Guichemerre, Geneva: Droz, 1990–2, 2 vols.
Sorel, Charles, *Le berger extravagant*, Geneva: Slatkine, 1972.
De la connoissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs, ed. L. Moretti Cenerini, Rome: Bulzoni, 1974.
Spingarn, J. E. (ed.), *Critical essays of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1908–9, 3 vols. [Reprint Bloomington: Indiana University Press, 1957].

Valincour, Jean-Baptiste-Henri du Trousset de, *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de 'La Princesse de Clèves'*, ed. A. Cazes, Paris: Bossard, 1925.
Vigneulles, Philippe de, *Les cent nouvelles de Philippe de Vigneulles (1471–1523?)*, ed. C. H. and R. Livingston, and R. H. Ivy, Jr., Geneva: Droz, 1972.
Villiers, Pierre de, *Entretiens sur les contes de fées*, Paris: J. Collombat, 1699.

Secondary sources

Baker, M. J. 'France's first sentimental novel and novels of chivalry', *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance* 36 (1974), 33–45.
Bessière, Jean, Daros, Philippe, Cazauran, Nicole (ed.), *La nouvelle: Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantes*, Paris: Champion, 1996.
Clements, Robert J., and Gibaldi, Joseph, *Anatomy of the 'novella': the European tale collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, New York: New York University Press, 1977.
Coulet, H. *Le roman jusqu'à la révolution*, Paris. A. Colin, 1967, 2 vols.
Dallas, D. *Le roman français de 1660 à 1680*, Paris: J. Gamber, 1932.
Dauphine, James, and Périgot, Béatrice (ed.) *Conteurs et romanciers de la Renaissance: mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse*, Paris: Champion, 1997.
Deloffre, F. *La nouvelle en France à l'âge classique*, Paris: Didier, 1968.
Engel, Vincent, and Guissard, Michel (ed.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, Actes du colloque de Metz, June 1996, Ottignies [Belgium]: Quorum, 1997.
Fabre, J. *Idées sur le roman de Madame de La Fayette au marquis de Sade*, Paris: Klincksieck, 1979.
Ferrier, Janet M. *Forerunners of the French novel: an essay on the development of the 'nouvelle' in the later Middle Ages*, Manchester: Manchester University Press, 1954.
Frappier, Jean, 'Les romans de la table ronde et les lettres en France au XVI^e siècle', *Romance philology* 19 (1965–6), 178–93.
Gibaldi, Joseph. 'Towards a definition of the novella', *Studies in short fiction* 12 (1975), 91–7.
Godenne, R. *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Geneva: Droz, 1970.
La nouvelle, Paris: Champion, 1995.
Hardee, A. Maynor, 'Towards a definition of the French Renaissance novel', *Studies in the Renaissance* 15 (1968), 25–38.
Hipp, M.-T. *Mythes et réalités: enquête sur le roman et les mémoires (1660–1700)*, Paris: Klincksieck, 1976.
Jefferls, R. R. 'The "conte" as a genre in the French Renaissance', *Revue de l'Université d'Ottawa* 26 (1956), 435–50.
Kasprzyk, Krystina, *Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI^e siècle*, Paris: Klincksieck, 1963.
Lever, M. *Le roman français au XVII^e siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

Romanciers du grand siècle, Paris: Fayard, 1996.
Mallinson, G. J. 'Fiction, morality, and the reader: reflections on the classical formula "plaire et instruire"', *Continuum* 1 (1989), 203–28.
M'Farlane, I. D. *A literary history of France: Renaissance France (1470–1589)*, London and New York: E. Benn and Barnes and Noble, 1974; see esp. pp. 167–92, 234–59.
Molinié, G. *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse: Le Mirail, 1982.
Norton, Glyn P. 'The Emilio Ferretti letter: a critical preface for Marguerite de Navarre', *Journal of medieval and Renaissance studies* 4 (1974), 287–300.
'Laurent de Premierfait and the fifteenth-century French assimilation of the *Decameron*: a study in tonal transformation', *Comparative literature studies* 9 (1972), 376–91.
'Narrative function in the *Heptaméron* frame-story', *La nouvelle française à la Renaissance*, ed. L. Sozzi and V.-L. Saulnier, Geneva and Paris: Slatkine, 1981, pp. 435–47.
Pellegrini, Carlo (ed.), *Il Boccaccio nella cultura francese*, Florence: Olschki, 1971.
Pérouse, Gabriel-A. *Nouvelles françaises du XVIᵉ siècle: images de la vie et du temps*, Geneva: Droz, 1977.
Pizzorusso, A. *La poetica del romanzo in Francia (1660–1685)*, Rome: Sciascia, 1962.
Ratner, M. *Theory and criticism of the novel in France from L'Astrée to 1750*; 1938; reprint New York: Russell and Russell, 1971.
Serroy, J. *Roman et réalité: les histoires comiques au XVIIᵉ siècle*, Paris: Minard, 1980.
Showalter, Jr., E. *The evolution of the French novel (1641–1782)*, Princeton: Princeton University Press, 1972.
Vaganay, Hugues, *Amadis en français: essai de bibliographie*; 1906; reprint Geneva: Slatkine, 1970.
Weddige, Hilkert, *Die Historien vom Amadis aus Frankreich: dokumentarische Grundlegung zur Entstehung und Rezeption*, Wiesbaden: F. Steiner, 1975.

Theories of prose fiction: Italy

Primary sources and texts

Alunno, Francesco, *Le ricchezze della lingua volgare . . . sopra il Boccaccio*, Venice: Aldus, 1551.
Bembo, Pietro, *Prose della volgar lingua*, ed. C. Dionisotti, Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1966.
Bonciani, Francesco, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 vols., Bari: Laterza, 1972, vol. III, pp. 135–73.
Castelvetro, Lodovico, *Alcuni difetti commessi da Giovanni Boccaccio nel Decamerone*, in *Opere varie critiche*; 1727; reprint Munich: W. Fink, 1969.
Quale sia la correzione di Girolamo Ruscello [sic] delle Novelle del Boccaccio, in *Opere varie critiche*; 1727; reprint Munich: W. Fink, 1969.
Ferretti, Emilio, Prefatory letter to Marguerite de Navarre, in *Le Décaméron de Messire Iehan Bocace Florentin*, trans. A. Le Maçon, Paris: E. Roffet, 1545.

Giraldi Cintio, Giovambattista, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, in *Discorsi . . . intorno al comporre dei romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di Poesie*, Venice: G. Giolito, 1554.
Giraldi Cinthio on romances, trans. and ed. H. L. Snuggs, Lexington: University Press of Kentucky, 1968.
Malatesta, Gioseppe, *Della poesia romanzesca, overo delle difese del Furioso, ragionamento secondo . . . delle difese del Furioso ragionamento terzo*, Rome: G. Faciotto, 1596.
Della nuova poesia overo delle difese del Furioso, Dialogo, Verona: Sebastiano dalle Donne, 1589.
Pigna, Giovanni Battista, *I romanzi*, Venice: V. Valgrisio, 1554.
Ridolfi, Luca Antonio, *Ragionamento sopra alcuni luoghi del Cento novelle del Decameron*, Lyons: Roville, 1557.
Ruscelli, Girolamo, *Vocabolario generale di tutte le voci usate dal Boccaccio*, Venice: G. Griffio, 1552.
Sperone Speroni, *De' romanzi*, first published in Speroni's *Opere*, Venice: D. Occhi, 1740, vol. v, pp. 521–8.

Secondary sources

Asor Rosa, Alberto, 'La narrativa italiana del Seicento', in *Letteratura italiana III, Le forme del testo. La prosa*, Turin: Einaudi, 1984, pp. 715–57.
Beer, Marina, *Romanzi di cavalleria: il 'Furioso' e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Rome: Bulzoni, 1987.
Bragantini, Renzo, *Il riso sotto il velame: la novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Florence: Olschki, 1987.
Cottino-Jones, Marga, *Il dir novellando: modello e deviazioni nella novella del '500*, Rome: Salerno, 1994.
Crocetti, Camillo Guerrieri, *G. B. Giraldi ed il pensiero critico del sec. XVI*, Milan, etc.: Albrighi, Segati & Co., 1832.
Eigen, Hella, *Die Überlieferung der 'Letteratura cavalleresca': ihre Stellung auf dem italienischen Buchmarkt des 15. Jahrhunderts*, Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1987.
Ferrario, Giulio, *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, Milan: author's printing, 1828–9, 4 vols.
Guglielminetti, Marziano, *La cornice e il furto: studi sulla novella del '500*, Bologna: Zanichelli, 1984.
Hempfer, Klaus W. *Ritterepik der Renaissance: Akten des deutsch-italienischen Kolloquium, Berlin, 1987*, Stuttgart: F. Steiner, 1989.
Javitch, Daniel, *Proclaiming a classic: the canonization of 'Orlando furioso'*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
Looney, Dennis, *Compromising the classics: romance epic narrative in the Italian Renaissance*, Detroit: Wayne State University Press, 1996.
Malato, E. (ed.), *La novella italiana: atti del convegno di Caprarola (1988)*, Rome: Salerno, 1989, 2 vols.

Picone, M., and Bendinelli Predelli, M. (ed.), *I cantari, struttura e tradizione: atti del convegno internazionale di Montréal (1981)*, Florence: Olschki, 1984.

Porcelli, Bruno, *La novella del Cinquecento*, Bari: Laterza, 1979.

Rodax, Yvonne, *The real and the ideal in the novella of Italy, France, and England: four centuries of change in the Boccaccian tale*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1968.

* *Relevant critical material on theories of prose fiction in Spain is found below in the bibliographical section on National Developments.*

Contexts of criticism: metropolitan culture and socio-literary environments

Primary sources and texts

Ascham, Roger, *English works*, ed. W. A. Wright, Cambridge: Cambridge University Press, 1904.

Barbaro, Francesco, 'On wifely duties', in *The earthly republic: Italian humanists on government and society*, trans. and ed. B. G. Kohl and R. G. Witt, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1978, pp. 179–228.

Birken, Sigmund von, *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*; 1679; reprint Hildesheim and New York: Olms, 1973.

Bruni, Leonardo, 'Panegyric to the city of Florence', in *The earthly republic: Italian humanists on government and society*, trans. and ed. B. G. Kohl and R. G. Witt, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1978, pp. 121–75.

Buchner, Augustus, *Anleitung zur deutschen Poeterey*, ed. M. Szyrocki, Tübingen: Niemeyer, 1966.

Buffet, Marguerite, *Nouvelles observations sur la langue française, avec l'éloge des illustres savantes tant anciennes que modernes*, Paris: J. Cusson, 1668.

Castiglione, Baldesar, *The book of the courtier*, trans. C. S. Singleton, Garden City: Anchor Books, 1959.

Celtes, Conrad, *Der Briefwechsel des Conrad Celtes*, ed. H. Rupprich, Munich: Beck, 1934.

Champier, Symphorien, *De la noblesse et ancieneté de la ville de Lyon*, Paris: A l'enseigne Saint Nicolas, 1529.

Dryden, John, *Essay of dramatick poesy*, in *The essays of John Dryden*, ed. W. P. Ker, Oxford: Oxford University Press, 1926, 2 vols.

Elyot, Sir Thomas, *The book named the governor*, ed. S. E. Lehmberg, London: Dent; New York: Dutton, 1962.

Fabricius, Georg [Goldschmied], *De re poetica libri IIII*, Antwerp: Plantin, 1565 [Expanded edition: *De re poetica libri VII*, Leipzig(?): Johann Steinman(?), 157?].

Filelfo, Francesco, *Epistolarum familiarium libri XXXVII*, Venice: Ioannes et Gregorius de Gregoriis, 1502.

[Fruchtbringende Gesellschaft], *Die Briefe der Fruchtbringenden Gesellschaft und Beilagen: Die Zeit Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen, 1617–1650*, ed. K. Conermann and D. Merzbacher, Die deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts, Reihe I, Abt. A: Kritische Ausgabe der Briefe, Beilagen und Akademiearbeiten, Köthen, vol. I, Tübingen: Niemeyer, 1992.

[Fruchtbringende Gesellschaft], *Die ersten Gesellschaftsbücher der Fruchtbringen Gesellschaft (1622, 1624 und 1628)*, ed. K. Conermann, Die deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts, Reihe II, Abt. A: Dokumente und Darstellungen, Köthen, vol. I, Tübingen: Niemeyer, 1992.

[Fruchtbringende Gesellschaft], *Der Fruchtbringenden Gesellschaft geöffneter Erzschrein: Das Köthener Gesellschaftsbuch Fürst Ludwig I. von Anhalt-Köthen 1617–1650*, ed. K. Conermann, Weinheim: VCH/Acta humaniora, 1985, 3 vols.

Gosson, Stephen, *Markets of bawdrie: the dramatic criticism of Stephen Gosson*, ed. A. Kinney, *Salzburg studies in English literature*, 4 (1972).

Gottsched, Johann Christoph, *Versuch einer critischen Dichtkunst*; 4th edn, 1751; reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962.

Hardison, O. B., Jr. (ed.), *English literary criticism: the Renascence*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.

Harsdörffer, Georg Philipp, *Frauenzimmer Gesprächspiele*, ed. I. Böttcher, Deutsche Neudrucke: Reihe Barock 13, Tübingen: Niemeyer, 1968–9, 8 vols.

Harsdörffer, Georg Philipp, and Klaj, Johann, *Pegnesisches Schäfergedicht*, in *Die Pegnitz-Schäfer: Nürnberger Barockdichtung*, ed. E. Mannack, Stuttgart: Reclam, 1968.

L'Héritier, Marie-Jeanne, *L'apothéose de Mademoiselle de Scudéry*, Paris: J. Moreau, 1702.

Hoskins, John, *Directions for speech and style*, ed. H. H. Hudson, Princeton: Princeton University Press, 1935.

King, Margaret L. and Rabil, Jr., Albert (ed.), *Her immaculate hand: selected works by and about the women humanists of Quattrocento Italy*, Binghamton: State University of New York Press, 1983.

Klaj, Johann, *Redeoratorien und 'Lobrede der Teutschen Poeterey'*, ed. C. Wiedemann, Tübingen: Niemeyer, 1965.

La Force, Charlotte Rose Caumont de, *Les jeux d'esprit: promenade de la princesse de Conti à Eu* (1701), ed. M. de La Grange, Paris: Aubry, 1862.

Melanchthon, Philipp, *Opera quae supersunt omnia*, ed. C. G. Bretschneider, Brunswick and Halle (Saale): C. A. Schwetschke, 1834–60, 28 vols.

Micyllus, Jacob [Moltzer], *De re metrica libri tres*, Frankfurt: C. Egen, 1539.

Morhof, Daniel Georg, *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie*; 1682; reprint Bad Homburg: Gehlen, 1969, ed. H. Boetius.

Opitz, Martin, *Buch von der deutschen Poeterey*, ed. C. Sommer, Stuttgart: Reclam, 1970.

Pasquier, Etienne, *Lettres historiques pour les années 1556–1594*, ed. D. Thickett, Geneva: Droz, 1966.

Petrarch, *Rerum familarium libri I–VIII*, trans. A. S. Bernardo, Albany: State University of New York Press, 1975.
Poliziano, Angelo, *Angeli Politiani opera*; 1553; facs. reprint Turin: Bottega d'Erasmo, 1971, ed. I. Maïer, 3 vols.
Puttenham, George (?), *The arte of English poesie* (1589), ed. G. D. Willcock and A. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 1936.
Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, Marquise de, *Correspondance*, ed. R. Duchêne, Paris: Gallimard, 1972, 3 vols.
Sidney, Philip Sir, *An apology for poetry*, ed. F. G. Robinson, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1970.
Smith, G. Gregory (ed.), *Elizabethan critical essays*, Oxford: Clarendon Press, 1904, 2 vols.
Spanmüller, Jakob [Iacobus Pontanus], *Poeticarum institutionum libri III*, Ingolstadt: A. Sartorius, 1594.
Spingarn, J. E. (ed.), *Critical essays of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1908–9, 3 vols. [Reprint Bloomington: Indiana University Press, 1957].
Stow, John, *A survey of London*, ed. C. L. Kingsford; 1908; reprint Oxford: Clarendon Press, 1971, 2 vols.
Thomasius, Christian, *Der Studirenden Jugend Discours welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle?*, in *Deutsche Schriften*, ed. P. von Düffel, Stuttgart: Reclam, 1970, pp. 7–49.
Thou, Jacques-Auguste de, *Historiarum sui temporis*, Frankfurt: N. Hoffmann, 1614–21.
Vadianus, Joachim, *De poetica et carminis ratione liber*, trans. and ed. P. Schäffer, Munich: W. Fink, 1973, 3 vols.
Zesen, Philipp, *Deutscher Helicon*, in *Sämtliche Werke*, ed. U. Maché, vol. IX, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1971.

Secondary sources

Asch, Ronald G., and Birke, Adolf (ed.), *Princes, patronage, and the nobility: the court at the beginning of the modern age c. 1450–1650*, London: German Historical Institute; Oxford and London: Oxford University Press, 1991.
Auberlen, Eckhard, *The commonwealth of wit: the writer's image and his strategies of self-representation in Elizabethan literature*, Tübingen: G. Narr, 1984.
Babelon, Jean-Pierre, *Paris au XVI^e siècle*, Paris: Hachette, 1986.
Backer, Dorothy, *Precious women*, New York: Basic Books, 1974.
Barish, Jonas, *The antitheatrical prejudice*, Berkeley: University of California Press, 1981.
Baron, Hans, *From Petrarch to Leonardo Bruni*, Chicago: University of Chicago Press, 1968.
Bates, Catherine, *The rhetoric of courtship in Elizabethan language and literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Bauer, Werner M. 'Humanistische Bildungszentren', in *Deutsche Literatur, eine Sozialgeschichte*, ed. I. Bennewitz and U. Müller, vol. II, *Von der Handschrift zum Buchdruck: Spätmittelalter, Reformation, Humanismus*, Reinbek: Rowohlt, 1991, pp. 262–73.
Bentley, Jerry, *Politics and culture in Renaissance Naples*, Princeton: Princeton University Press, 1987.
Bernstein, Eckhard, *Die Literatur des deutschen Frühhumanismus*, Stuttgart: Metzler, 1978.
Bircher, Martin, and van Ingen, Ferdinand, *Sprachgesellschaften, Sozietäten, Dichtergruppen*, Hamburg: E. Hauswedell, 1978.
Brennan, Michael, *Literary patronage in the English Renaissance: the Pembroke family*, London and New York: Routledge, 1988.
Butler, Martin, *Theatre and crisis, 1632–1642*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
Cognasso, Francesco, 'Il ducato visconteo e la repubblica ambrosiana', in *Storia di Milano*, ed. G. Martini, 16 vols., Milan: Fondazione Treccani degli Alfieri, 1953–66, vol. VI, pp. 387–448.
Davis, Natalie Zemon, *Society and culture in early modern France*, Stanford: Stanford University Press, 1975.
DeJean, Joan, *Tender geographies: women and the origins of the novel in France*, New York: Columbia University Press, 1991.
Dickens, A. G. (ed.), *The courts of Europe: politics, patronage and royalty 1400–1800*, New York: McGraw-Hill, 1977.
Evans, Robert O. *Ben Jonson and the poetics of patronage*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1989.
Fayolle, Roger, *La critique littéraire en France*, Paris: Colin, 1971.
Febvre, Lucien, and Martin, Henri-Jean, *L'apparition du livre*, Paris: Michel, 1971. *The coming of the book*, trans. D. Gerard, London: New Left Books, 1976.
Fraser, Russell, *The war against poetry*, Princeton: Princeton University Press, 1970.
Garin, Eugenio, 'La cultura milanese nella metà del XV secolo', in *Storia di Milano*, ed. G. Martini, 16 vols., Milan: Fondazione Treccani degli Alfieri, 1953–66, vol. VI, pp. 545–608.
Gascon, Richard, *Grand commerce et vie urbaine au XVI^e siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
Grafton, Anthony, *Joseph Scaliger: a study in the history of classical scholarship*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1983.
Hall, Vernon, *Renaissance literary criticism: a study of its social content*, New York: Columbia University Press, 1945.
Harth, Erica, *Cartesian women: versions and subversions of rational discourse in the old regime*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

Helgerson, Richard, *Self-crowned laureates: Spenser, Jonson, and the literary system*, Berkeley: University of California Press, 1983.

Hunter, G. K. *John Lyly, the humanist as courtier*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.

Javitch, Daniel, *Poetry and courtliness in Renaissance England*, Princeton: Princeton University Press, 1978.

Kent, F. W., Simons, Patricia, and Eade, J. C. (ed.), *Patronage, art and society in Renaissance Italy*, Oxford: Clarendon Press, 1987.

Ketelsen, Uwe-K. 'Literarische Zentren – Sprachgesellschaften', in *Deutsche Literatur, eine Sozialgeschichte*, ed. H. Steinhagen, vol. III, *Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock 1572–1740*, Reinbek: Rowohlt, 1985, pp. 117–37.

King, Margaret L. *Venetian humanism in an age of patrician dominance*, Princeton: Princeton University Press, 1985, pp. 98–157.

Women of the Renaissance, Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Klaniczay, Tibor, 'Celtis und die Sodalitas litteraria per Germaniam', in *Respublica Guelpherbytana*, Wolfenbütteler Beiträge zur Renaissance- und Barockforschung, ed. A. Buck and M. Bircher, Amsterdam: Rodopi, 1987, pp. 79–105.

Kleinschmidt, Erich, *Stadt und Literatur in der Frühen Neuzeit*, Cologne and Vienna: Böhlau, 1982.

Kristeller, Paul Oskar, *Renaissance thought: the classic, scholastic, and humanist strains*; 1955; reprint New York: Harper & Row, 1961.

Lefranc, Abel, *Histoire du Collège de France*, Paris: Hachette, 1898.

Lougee, Carolyn, *Le paradis des femmes: women, salons, and social stratification in seventeenth-century France*, Princeton: Princeton University Press, 1976.

Lytle, Guy Fitch, and Orgel, Stephen (ed.), *Patronage in the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1981.

Maclean, Ian, *Woman triumphant: feminism in French literature, 1610–52*, Oxford: Clarendon Press, 1977.

Manley, Lawrence, *Literature and culture in early modern London*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Martines, Lauro, *Power and imagination: city-states in Renaissance Italy*, New York: Vintage Books, 1979.

Society and history in English Renaissance verse, Oxford: Blackwell, 1985.

May, Steven, *Elizabethan courtier poets: the poems and their contexts*, Columbia: University of Missouri Press, 1991.

Monfasani, John, *George of Trebizond: a biography and a study of his rhetoric and logic*, Leiden: Brill, 1976.

Montgomery, Robert L. *The reader's eye: studies in didactic literary theory from Dante to Tasso*, Berkeley: University of California Press, 1979.

Ong, Walter J. *Ramus, method, and the decay of dialogue: from the art of discourse to the art of reason*; 1958; reprint New York: Octagon, 1974.

Patterson, Annabel, *Censorship and interpretation: the conditions of reading and writing in early modern England*, Madison: University of Wisconsin Press, 1984.

Peck, Linda Levy, *Court patronage and corruption in early Stuart England*, Boston: Unwin Hyman, 1990.

Picard, Roger, *Les salons littéraires et la société française, 1610–1789*, New York: Brentano's, 1943.

Rabil, Albert, Jr. *Laura Cereta: Quattrocento humanist*, Binghamton: State University of New York Press, 1981.

Rabil, Albert, Jr. (ed.) *Renaissance humanism: foundations, forms, and legacy*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, 3 vols.

Richter, Mario, 'La poetica di Bèze e le *Chrestiennes méditations*', *Aevum* (1964), 225–40.

Robin, Diana, *Filelfo in Milan: writings, 1451–1477*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

Romier, Lucien, 'Lyons and cosmopolitanism at the beginning of the French Renaissance', in *French humanism, 1470–1600*, ed. W. L. Gundersheimer, London: Macmillan, 1969, pp. 90–109.

Salmon, J. H. M. *Society in crisis: France in the sixteenth century*, London: Benn, 1975.

Saunders, J. W. 'The social situation of seventeenth-century poetry', in *Metaphysical poetry*, ed. M. Bradbury, Bloomington: Indiana University Press, 1970.

'The stigma of print: a note on the social bases of Tudor poetry', *Essays in criticism* 1 (1951), 139–64.

Schöne, Albrecht (ed.), *Kürbishütte und Königsberg: Modellversuch einer sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte*, Munich: Beck, 1975.

Stadt – Schule – Universität – Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert, Munich: Beck, 1976.

Smuts, Malcolm, *Court culture and the origins of a royalist tradition in early Stuart England*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

Stinger, Charles, *The Renaissance in Rome*, Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Sweeting, Elizabeth J. *Early Tudor criticism, linguistic and literary*, Oxford: Blackwell, 1940.

Thomson, Patricia, 'The literature of patronage, 1580–1630', *Essays in criticism* 2 (1952), 267–84.

Wadsworth, James B. *Lyons 1473–1503: the beginnings of cosmopolitanism*, Cambridge, MA: Mediaeval Academy of America, 1962.
Whigham, Frank, *Ambition and privilege: the social tropes of Elizabethan courtesy theory*, Berkeley: University of California Press, 1984.
Wilson, N. G. *From Byzantium to Italy: Greek studies in the Italian Renaissance*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
Witt, Ronald G. *Hercules at the crossroads: the life, works, and thought of Coluccio Salutati*, Durham, NC: Duke University Press, 1983.
Yates, Francis A. *The art of memory*, Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Voices of dissent: the Ciceronian controversy

Primary sources and texts

Bembo, Pietro, *Le epistole 'De imitatione' di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, ed. G. Santangelo, Florence: Olschki, 1954.
Prose . . . nella quale si ragiona della volgar lingua, Venice: G. Tacuino, 1525.
Castellesi, A. *De sermone Latino et modis Latine loquendi*, Rome: Mascohius, 1514.
Delminio, Giulio Camillo, *Della imitazione*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. I, pp. 161–85.
Dolet, Etienne, *L'Erasmianus sive Ciceronianus d'Etienne Dolet (1535)*, ed. E. V. Telle, Geneva: Droz, 1974.
Erasmus, Desiderius, *Dialogus cui titulus, Ciceronianus, sive, de optimo genere dicendi*, ed. A. H. T. Levi and trans. B. I. Knott, in *The collected works of Erasmus*, vol. XXVIII, Toronto: University of Toronto Press, 1986.
Poliziano, A. Letter to Paolo Cortesi, in *Prosatori latini del Quattrocento*, ed. E. Garin, Milan and Naples: Ricciardi, 1952, pp. 902–4.
Oratio super Flavio Quintiliano et Stati Sylvis, in *Prosatori latini del Quattrocento*, ed. E. Garin, Milan and Naples: Ricciardi, 1952, pp. 869–85.
Ramus, Petrus, *Peter Ramus's attack on Cicero: text and translation of Ramus's 'Brutinae quaestiones'*, trans. C. E. Newlands; intro. J. J. Murphy, Davis: Hermagoras, 1992.
Weinberg, Bernard (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970–4, 4 vols.

Secondary sources

Chomarat, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris: Les Belles Lettres, 1981, 2 vols.
D'Amico, J. 'The progress of Renaissance Latin prose: the case of Apuleianism', *Renaissance quarterly* 37 (1984), 351–92.
D'Ascia, L. *Erasmo e l'umanesimo romano*, Florence: Olschki, 1991.
Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence: rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Geneva: Droz, 1980.
Gmelin, H. 'Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance', *Romanische Forschungen* 46 (1932), 98–173.

Grayson, C. *A Renaissance controversy: Latin or Italian?* Oxford: Clarendon Press, 1960.
Mouchel, C. *Cicéron et Sénèque dans la rhétorique de la Renaissance*, Marburg: Hitzeroth, 1990.
Pigman, G. W., III, 'Versions of imitation in the Renaissance', *Renaissance quarterly* 33 (1980), 1–32.
'Imitation and the Renaissance sense of the past: the reception of Erasmus' *Ciceronianus*', *Journal of Medieval and Renaissance studies* 9 (1979), 155–77.
Sabbadini, R. *Storia del Ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza*, Turin: Loescher, 1886.
Scott, I. *The imitation of Cicero as a model for style*, New York: Teachers College, Columbia University, 1910.

Voices of dissent: reorganizing the encyclopaedia, Vives and Ramus on Aristotle and the scholastics

Primary sources and texts

Ong, Walter J. *A Ramus and Talon inventory*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.
Ramus, Petrus, *Arguments in rhetoric against Quintilian: translation and text of Peter Ramus's Rhetoricae distinctiones in Quintilianum (1549)*, ed. J. J. Murphy, trans. C. Newlands, Dekalb: Northern Illinois University Press, 1986.
Aristolelicae animadversiones, Paris: J. Bogardus, 1543 [Reprint Stuttgart: F. Frommann, 1964].
Dialecticae institutiones, Paris: J. Bogardus, 1543 [Reprint Stuttgart: F. Frommann, 1964].
Dialecticae partitiones, Paris: J. Bogardus, 1543.

Vives, Juan Luis, *In pseudodialecticos*, ed. and trans. C. Fantazzi, Leiden: Brill, 1979.
On education: a translation of the 'De tradendis disciplinis' of Juan Luis Vives, trans. F. Watson, Cambridge: Cambridge University Press, 1913.
Opera omnia (1782–90); ed. G. Mayans; facs. reprint London: Gregg Press, 1964, 8 vols.

Secondary sources

Bonilla y San Martín, Adolfo, *Luis Vives y la filosofia de rinacimiento*, 2nd edn, Madrid: L. Rubio, 1929, 3 vols.
Grafton, Anthony, and Jardine, Lisa, *From humanism to the humanities: education and the liberal arts in fifteenth- and sixteenth-century Europe*, London: Duckworth; Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

Hidalgo-Serna, 'Einleitung', *Über die Gründe des Verfalls der Künste*, trans. W. Sendner, Munich: W. Fink, 1990.
Kahn, Victoria, 'Habermas, Machiavelli, and the critique of ideology', *Publications of the modern language association of America* 105 (1990), 464–76.
Rhetoric, prudence, and skepticism in the Renaissance, Ithaca: Cornell University Press, 1985.
Kristeller, Paul Oskar, *Renaissance thought: the classic, scholastic, and humanist strains*; 1955; reprint New York: Harper & Row, 1961.
Murphy, James J. 'Introduction', *Arguments in rhetoric against Quintilian: translation and text of Peter Ramus's 'Rhetoricae distinctiones in Quintilianum' (1549)*, trans. C. Newlands, Dekalb: Northern Illinois University Press, 1986.
Noreña, Carlos G. *Juan Luis Vives*, The Hague: M. Nijhoff, 1970.
A Vives bibliography, Lewiston: Edwin Mellen Press, 1990.
Ong, Walter J. *Ramus, method, and the decay of dialogue: from the art of discourse to the art of reason*; 1958; reprint New York: Octagon, 1974.
Sharratt, Peter, 'Peter Ramus and the reform of the university: the divorce of philosophy and eloquence?', in *French Renaissance studies, 1540–70: humanism and the encyclopaedia*, ed. P. Sharratt, Edinburgh: University of Edinburgh Press, 1976, pp. 4–20.
'Recent work on Peter Ramus (1970–1986)', *Rhetorica* 5 (1987), 7–58.
Sloan, Thomas O. 'The crossing of rhetoric and poetry in the English Renaissance', in *The rhetoric of Renaissance poetry from Wyatt to Milton*, ed. T. O. Sloan and R. B. Waddington, Berkeley: University of California Press, 1974, pp. 212–43.
Vasoli, C. *La dialettica e la retorica dell'umanesimo: 'invenzione' e 'metodo' nella cultura del* XV *e* XVI *secolo*, Milan: Feltrinelli, 1968.

Voices of dissent: the rise of the vernaculars

Primary sources and texts

Alberti, Leon Battista, *La prima grammatica della lingua volgare*, ed. C. Grayson, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1964.

Bembo, Pietro, *Prose . . . nella quale si ragiona della volgar lingua*, Venice: G. Tacuino, 1525.
Bovelles, Charles de, *Liber de differentia vulgarium linguarum*, Paris: R. Estienne, 1533.
Brerewood, Edward, *Enquiries touching the diversity of languages, and religions through the . . . world*, London: J. Bill, 1614.
Burton, Robert, *The anatomy of melancholy*, Oxford: J. Lichfield and J. Short for H. Cripps, 1624; [ed. F. Dell and P. Jordan-Smith, New York: Farrar and Rinehart, 1927].
Dante Alighieri, *Il convivio*, ed. G. Busnelli and G. Vandelli, Florence: F. le Monnier, 1968.

De vulgari eloquentia, trans. A. G. F. Howell, in *Latin works of Dante*, London: Temple Classics, 1904.
Du Bellay, Joachim, *La deffence et illustration de la langue françoyse*, ed. H. Chamard, Paris: Didier, 1948.
Montaigne, Michel de, *The complete works of Montaigne: Essays, Travel Journal, Letters*, trans. D. M. Frame, Stanford: Stanford University Press, 1967.
Nebrija, Antonio de, *Gramática castellana*, ed. P. Galindo Romeo and L. Ortiz Muñoz, Madrid: Junta del Centenario, 1946.
Peletier du Mans, Jacques, *L'art poëtique*, ed. A. Boulanger, Paris: Les Belles Lettres, 1930.
Speroni, Sperone, *I dialogi*, Venice: Aldus, 1542 [Contents include *Dialogo delle lingue*].
Dialogo delle lingue, ed. H. Harth, Munich: W. Fink, 1975.
Tolomei, Claudio, *Il Cesano . . . nel quale . . . si disputa del nome . . . si dee . . . chiamare la volgar lingua*, Venice: G. Giolito, 1555.
Trissino, Giovanni Giorgio, *Il Castellano: dialogo . . . della lingua italiana*, Milan: Daelli, 1864.
La quinta e la sesta divisione della Poetica (*c.* 1549), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. II, pp. 7–90.
Valla, Lorenzo, *Ars grammatica*, ed. P. Casciano, Milan: A. Mondadori, 1990.
Opera omnia, Basle: H. Petrus, 1540.
Varchi, Benedetto, *L'Hercolano: dialogo nel qual si ragiona generalmente delle lingue*, Venice: F. Giunti & Fratelli, 1570.
Webbe, Joseph, *An appeale to truth, in the controversy betweene art & use; about the best and most expedient course in languages*, London: George Latham, 1622.

Secondary sources

Baron, Hans, *The crisis of the early Italian Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1955.
'The *querelle* of the Ancients and Moderns as a problem for Renaissance scholarship', *Journal of the history of ideas* 20 (1959), 3–22.
Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française*, vol. II, Paris: A. Colin, 1906.
Dionisotti, Carlo, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Florence: F. le Monnier, 1968.
Fubini, Riccardo, 'La coscienza del Latino negli umanisti', *Studi medievali* series 3, 2 (1961), 505–50.
Gerl, Hanna-Barbara, *Rhetorik als Philosophie: Lorenzo Valla*, Munich: W. Fink, 1974.
Gravelle, Sarah Stever, 'The Latin-vernacular question and humanist theory of language and culture', *Journal of the history of ideas* 49 (1988), 367–86.
Grayson, Cecil, *A Renaissance controversy: Latin or Italian?* Oxford: Clarendon Press, 1960.
Jones, Richard F. *The triumph of the English language*, Stanford: Stanford University Press, 1953.

Klein, Hans Wilhelm, *Latein und Volgare in Italien*, Munich: M. Hueber, 1957.
Migliorini, Bruno, *Storia della lingua italiana*, 3rd edn, Florence: Sansoni, 1961.
Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the mind: the politics of language in African literature*, London and Nairobi: James Currey / Heinemann, 1986.
Ong, Walter J. *Interfaces of the word: studies in the evolution of consciousness and culture*, Ithaca: Cornell University Press, 1977.
Rhetoric, romance, and technology, Ithaca: Cornell University Press, 1971.
Percival, W. Keith, 'Grammatical tradition and the rise of the vernaculars', *Current trends in linguistics* 13 (1975), 231–75.
Villey, Pierre, *Les sources italiennes de la 'Deffense et illustration de la langue françoise' de Joachim du Bellay*, Paris: H. Champion, 1908.
Waswo, Richard, *Language and meaning in the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1987.

Voices of dissent: Ancients and Moderns*

Primary sources and texts

Boileau-Despréaux, Nicolas, *Satires*, *L'art poétique*, and *Réflexions critiques*, in *Œuvres complètes*, ed. A. Adam and F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.
Bouhours, Dominique, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris: Cramoisy, 1687.
Bruni, Leonardo, *Ad Petrum Paulum Histrum dialogus*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, ed. E. Garin, Milan and Naples: Ricciardi, 1952, pp. 41–99.
Charpentier, François, *Deffense de la langue françoise pour l'inscription de l'arc de triomphe*, Paris: C. Barbin, 1676.
Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, *La comparaison de la langue et de la poésie françoise avec la grecque et la latine, et des poètes grecs, latins, & françois*, Paris: T. Jolly, 1670.
Du Bellay, Joachim, *La deffence et illustration de la langue françoyse*, ed. H. Chamard, Paris: Didier, 1948.
Erasmus, Desiderius, *Ciceronianus*, ed. A. H. T. Levi, in the *Collected works of Erasmus*, vol. XXVIII, Toronto, Buffalo, and London: University of Toronto Press, 1986.

Fontenelle, Bernard Le Bovier de, *Entretiens sur la pluralité des mondes; Digression sur les anciens et les modernes*, ed. R. Shackleton, Oxford: Clarendon Press, 1955.
Perrault, Charles, *Paralelle des anciens et des modernes*; 1688–97; facs. reprint Munich: Eidos, 1964 [Also contains *Le siècle de Louis le Grand*].
Terrasson, Jean, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère, où à l'occasion de ce poème on cherche les règles d'une poëtique fondée sur la raison, & sur les exemples des anciens et des modernes*, Paris: F. Fournier et A.-U. Coustelier, 1715, 2 vols.
Wooton, Edward, *Reflections upon ancient and modern learning*, London: J. Leake for P. Buck, 1694.

Secondary sources

Baron, Hans, 'The *querelle* of the Ancients and Moderns as a problem for Renaissance scholarship', *Journal of the history of ideas* 20 (1959), 3–22.

Black, Robert, 'Ancients and Moderns in the Renaissance: rhetoric and history in Accolti's *Dialogue on the preeminence of men of his own time*', *Journal of the history of ideas* 43 (1982), 3–32.

Curtius, Ernst Robert, *European literature and the Latin Middle Ages*, trans. W. R. Trask, London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979, pp. 247–72.

Davidson, Hugh M. 'Fontenelle, Perrault and the realignment of the arts', in *Literature and history in the age of ideas: essays on the Enlightenment presented to George R. Havens*, ed. C. G. S. Williams, Columbus: Ohio State University Press, 1975, pp. 3–13.

DeJean, Joan, *Ancients against Moderns: culture wars and the making of a 'fin de siècle'*, Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Gillot, Hubert, *La querelle des anciens et des modernes en France*, Paris: Champion, 1914.

Gombrich, Ernst, 'The Renaissance conception of artistic progress and its consequences', in *Norm and form: studies in the art of the Renaissance*, 4th edn, Chicago: University of Chicago Press, 1985, pp. 1–10.

Highet, Gilbert, *The classical tradition: Greek and Roman influences on Western literature*, New York: Oxford University Press, 1949, pp. 261–88.

Jones, Richard Foster, *Ancients and moderns: a study of the background of The Battle of the Books*, St Louis: Washington University Studies, 1936.

Kapitza, Peter K. *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt: Zur Geschichte des Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland*, Munich: W. Fink, 1981.

Keller, Abraham C. 'Ancients and moderns in the early seventeenth century', *Modern language quarterly* 11 (1950), 79–82.

Kortum, Hans, *Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur*, Berlin: Rutten & Loening, 1966.

Levi, A. H. T. '*La Princesse de Clèves* and the *Querelle des Anciens et des Modernes*', *Journal of European studies* 10 (1980), 62–70.

Levine, Joseph M. *The Battle of the Books: history and literature in the Augustan age*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.

'Giambattista Vico and the quarrel between the Ancients and the Moderns', *Journal of the history of ideas* 52 (1991), 55–79.

Lombard, A. *La querelle des Anciens et des Modernes: l'abbé Du Bos*, Neuchâtel: Attinger Frères, 1908.

Lorimer, J. W. 'A neglected aspect of the "Querelle des Anciens et des Modernes" ', *Modern language review* 51 (1956), 179–85.
Margiotta, Giacinto, *Le origini italiane della Querelle des Anciens et des Modernes*, Rome: Studium, 1953.
Pigman, G. W., III, 'Imitation and the Renaissance sense of the past: the reception of Erasmus' *Ciceronianus*', *Journal of Medieval and Renaissance studies* 9 (1979), 155–77.
Rigault, Hippolite, *Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes*, Paris: Hachette, 1856.
Vasoli, Cesare, 'La première querelle des "anciens" et des "modernes" aux origines de la Renaissance', in *Classical influences on European culture*, ed. R. R. Bolgar, Cambridge: Cambridge University Press, 1976, pp. 67–80.
Wencelius, Léon, 'La querelle des Anciens et des Modernes et l'humanisme', *XVIIe siècle* 9–10 (1951), 15–34.

* *Relevant critical material on the Quarrel of Ancients and Moderns in England and Italy is also found below in the bibliographical section on National Developments.*

Voices of dissent: women as *auctores* in early modern Europe

Primary sources and texts

Anger, Jane, *Her protection for women* (1589), ed. S. G. O'Malley, in *The early modern Englishwoman: a facsimile library of essential works, 'Defences of women'*, Pt. 1, *Printed writings, 1500–1640*, ed. B. Travistsky and P. Cullen, *et al.*, 10 vols. (Aldershot: Scolar Press; Brookfield, VT: Ashgate, 1996–), vol. IV [unpaginated].
Crenne, Hélisenne de, *Œuvres*, Geneva: Slatkine, 1977.
Fonte, Moderata, *Il merito delle donne*, Venice: D. Imberti, 1600.
Gournay, Marie de, *Les advis, ou, les presens de la demoiselle de Gournay*, Paris: Jean du Bray, 1641.
Labé, Louise, *Euvres de Louize Labé lionnoize*, Lyons: Jean de Tournes, 1555.
Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, ed. M. François, Paris: Garnier, 1967.
Marinelli, Lucrezia, *Le nobiltà et eccellenze delle donne: et i diffetti, et mancamenti de gli huomini*, Venice: G. B. Ciotti, 1600.
Roches, Madeleine and Catherine des, *Œuvres*, 2nd edn, Paris: Abel L'Angelier, 1579.
Les missives de mesdames des Roches de Poitiers mere et fille, Paris: Abel L'Angelier, 1586.
Scudéry, Madeleine de, *Conversations nouvelles sur divers sujets*, Paris: C. Barbin, 1684.
Summers, M. (ed.), *The works of Aphra Behn*; 1915; reprint New York: Benjamin Blom, 1967, 6 vols.

Terracina, Laura, *Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando furioso*, Venice: D. Farri, 1560.
Travistsky, B., and Cullen, P. *et al.* (eds), *The early modern Englishwoman: a facsimile library of essential works*, Pt. 1, *Printed writings, 1500–1640*, Aldershot: Scolar Press; Brookfield, VT: Ashgate, 1966– , 10 vols.

Secondary sources

Bauschatz, C. 'Marie de Gournay's gendered images for language and poetry', *Journal of Medieval and Renaissance studies* 25 (1995), 489–500.
Conti Odorisio, Ginevra, *Donna e società nel Seicento: Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, Rome: Bulzoni, 1979.
DeJean, Joan. *Tender geographies: women and the origins of the novel in France*, New York: Columbia University Press, 1991.
Harth, E. *Cartesian women: versions and subversions of rational discourse in the old regime*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.
Jones, A. R. *The currency of Eros: women's love lyric in Europe, 1540–1620*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.
Jordan, C. *Renaissance feminism: literary texts and political models*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
Kelly-Gadol, J. 'Early feminist theory and the *querelle des femmes*, 1400–1789', *Signs* 8 (Fall 1982), 4–28.
Reiss, T. J. *The meaning of literature*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

Structures of thought: Renaissance Neoplatonism

Primary sources and texts

Ficino, Marsilio, *Opera omnia*; 1576; reprint Turin: Bottega d'Erasmo, 1959, 1962, 1983, ed. P. O. Kristeller and M. Sancipriano, 2 vols.
Landino, Cristoforo, *Scritti critici e teorici*, ed. R. Cardini, Rome: Bulzoni, 1974.
Pico della Mirandola, Giovanni, *Opera omnia*; 1572; reprint Turin: Bottega d'Erasmo, 1971, ed. E. Garin, 2 vols.

Secondary sources

Allen, Michael J. B. *The Platonism of Marsilio Ficino*, Berkeley: University of California Press, 1984.
Plato's third eye: studies in Marsilio Ficino's metaphysics and its sources, Aldershot, Hampshire: Variorum, 1995.
Synoptic art: Marsilio Ficino on the history of Platonic interpretation, Florence: Olschki, 1998.

Cardini, Roberto, *La critica del Landino*, Florence: Sansoni, 1973.
Chastel, André, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
Marsile Ficin et l'art (1954), Geneva: Droz, 1975.

Coulter, James A. *The literary microcosm: theories of interpretation of the later Neoplatonists*, Leiden: Brill, 1976.
Field, Arthur, *The origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton: Princeton University Press, 1988.
Gombrich, Ernst H. 'Icones symbolicae: philosophies of symbolism and their bearing on art', in *Symbolic images: studies in the art of the Renaissance*, London: Phaidon, 1972, pp. 123–95.
Hankins, James, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden and New York: Brill, 1990, 2 vols.
Kallendorf, Craig, *In praise of Aeneas: Virgil and epideictic rhetoric in the early Italian Renaissance*; 1943; reprint Gloucester, MA: Peter Smith, 1964.
Kristeller, Paul Oskar, *The philosophy of Marsilio Ficino*, New York: Columbia University Press, 1943.
Lamberton, Robert, *Homer the theologian: Neoplatonist allegorical reading and the growth of the epic tradition*, Berkeley: University of California Press, 1986.

Sheppard, Anne D. R. *Studies in the 5th and 6th essays of Proclus' Commentary on the Republic*, Hypomnemata 61, Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1980.
Tigerstedt, E. N. *Plato's idea of poetical inspiration*, Commentationes humanarum litterarum: societas scientiarum Fennica, 44, 2, Helsinki: no pub., 1969.
'The poet as creator: origins of a metaphor', *Comparative literature studies* 5, 4 (1968), 455–88.
Tomlinson, Gary, *Music in Renaissance magic: towards a historiography of others*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Trimpi, Wesley, *Muses of one mind: the literary analysis of experience and its continuity*, Princeton: Princeton University Press, 1983.
Walker, D. P. *The ancient theology: studies in Christian Platonism from the fifteenth to the eighteenth century*, Ithaca: Cornell University Press, 1972.
Warden, John (ed.), *Orpheus: the metamorphoses of a myth*, Toronto: University of Toronto Press, 1982.
Weinberg, Bernard, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols.
Wind, Edgar, *Pagan mysteries in the Renaissance*, rev. edn, New York: Norton, 1968.

Structures of thought: cosmography

Primary sources and texts

Colletet, Guillaume, *Traité de la poésie morale et sententieuse*, in *L'art poétique*, Paris: A. de Sommaville and L. Chamhoudry, 1658 [Facs. reprint, Geneva: Slatkine, 1970].

Landino, Cristoforo [Christophorus Landinus], *Comento sopra la Comedia di Dante* (1481), in *Scritti critici e teorici*, ed. R. Cardini, vol. I, Rome: Bulzoni, 1974.

Salutati, Coluccio, *De laboribus Herculis*, ed. B. L. Ullman, Zurich: Thesaurus Mundi, 1951.

Tyard, Pontus de, *Le premier curieux*, ed. J. C. Lapp, Ithaca: Cornell University Press, 1950.

Tesauro, E. *Il cannocchiale Aristotelico*, Venice: Milocho, 1682 [1670; facs. reprint Bad Homburg: Gehlen, 1968, ed. A. Buck].

Secondary sources

Hallyn, F. *Le sens des formes: études sur la Renaissance*, Geneva: Droz, 1994 [See esp. section III, 'Poésie scientifique'].

Heninger, S. K., Jr. *Touches of sweet harmony: Pythagorean cosmology and Renaissance poetics*, San Marino, CA: Huntington Library, 1974.

Keller, L. *Palingène, Ronsard, Du Bartas: trois études sur la poésie cosmologique de la Renaissance*, Berne: Francke, 1974.

Roellenbleck, G. *Das epische Lehrgedicht Italiens im fünfzehnten und sechzehnten Jarhundert: ein Beitrag zur Literaturgeschichte des Humanismus und der Renaisance*, Munich: W. Fink, 1975.

Rostvig, M. S. 'Ars aeterna: Renaissance poetics and theories of divine creation', *Mosaïc* 3 (1969–70), 40–61.

Schmidt, Albert-Marie, *La poésie scientifique en France au seizième siècle*, Paris: A. Michel, 1938.

Tigerstedt, E. N. 'The poet as creator: origins of a metaphor', *Comparative literature studies* 5 (1968), 455–88.

Wilson, D. *French Renaissance scientific poetry*, London: Athlone Press, 1974.

Structures of thought: natural philosophy and the 'new science'

Primary sources and texts

Bacon, Francis, *The works of Francis Bacon*, ed. J. Spedding, R. L. Ellis, and D. D. Heath, new edn, London: Longmans, 1857–74, 14 vols. [Facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1989].

Galilei, Galileo, *Dialogue concerning the two chief world systems*, trans. S. Drake, Berkeley: University of California Press, 1957.

Kepler, Johannes, *Somnium*, trans. E. Rosen, Madison: University of Wisconsin Press, 1967.

Palissy, Bernard, *Œuvres*, Paris: Blanchard, 1961.

Paré, Ambroise, *The apologie and treatise*, trans. T. Johnson, New York: Dover, 1968.

Secondary sources

Grafton, Anthony, *Defenders of the text: the traditions of scholarship in an age of science 1450–1800*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

Panizza, Letizia (ed.), *Philosophical and scientific poetry in the Renaissance*, *Renaissance studies* 5 (1991).

Pantin, Isabelle, *La poésie du ciel en France dans la seconde moitié du seizième siècle*, Geneva: Droz, 1995.

Schatzberg, Walter, *et al.* (ed.), *The relations of literature and science: an annotated bibliography of scholarship 1880–1980*, New York: Modern Language Association of America, 1987.

Schmidt, Albert-Marie, *La poésie scientifique en France au seizième siècle*, Paris: Albin Michel, 1938.

Structures of thought: Stoicism and Epicureanism

Primary sources and texts

Del Rio, Martin, *Syntagma tragoediae latinae*, Antwerp: J. Moretus, 1593–4.

Dryden, John, 'A discourse concerning the original and progress of satire', in *Essays of John Dryden*, ed. W. P. Ker, 2 vols., Oxford: Clarendon Press, 1900, vol. II, pp. 15–114.

'Preface to *Sylvae*', in *The works of John Dryden*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1956– , vol. III: *Poems 1685–1692*, ed. E. Miner, pp. 3–18.

Frachetta, Girolamo, *Breve spositione di tutta l'opera di Lucretio*, Venice: P. Paganini, 1589.

Lipsius, Justus, *Opera omnia*, Wessel: A. Hoogenhuysen, 1675, 4 vols.

Lucretius, *His six books 'De natura rerum'*, trans. T. Creech, Oxford: A. Stephens, 1682.

Secondary sources

Croll, M. W. *Style, rhetoric and rhythm*, ed. J. M. Patrick, *et al.*, Princeton: Princeton University Press, 1966.

Darmon, Jean-Charles, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle en France: études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Evremond* (Paris: Presses Universtaires de France, 1998).

Fraisse, S. *L'influence de Lucrèce en France au seizième siècle*, Paris: Nizet, 1962.

Jones, H. *The Epicurean tradition*, London and New York: Routledge, 1989.

Morford, M. *Rubens and the circle of Lipsius*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

Shifflet, Andrew, *Stoicism, politics, and literature in the age of Milton: war and peace reconciled*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Spanneut, M. *Permanence du stoïcisme*, Gembloux: Duculot, 1973.

Structures of thought: Calvinism and post-Tridentine developments

Primary sources and texts

Aubigné, Théodore Agrippa d', *Œuvres*, ed. H. Weber, J. Bailbé and M. Soulié, Paris: Gallimard, 1969.

Calvin, Jean, *Institution de la religion chrestienne* (1541), Geneva: J. Bourgeois, 1562.

Du Bartas, Guillaume de Salluste, sieur, *La sepmaine*, ed. Y. Bellenger, Paris: Nizet, 1980.

Mornay, Charlotte Arbaleste de, *The memoirs of Philippe du Plessis-Mornay, sieur Marly*, ed. de Witt, Paris: Jules Renouard, 1868–9.

Secondary sources

Breen, J. Quirinus, *John Calvin: a study in French humanism*, Grand Rapids: Eerdmans, 1931.

Cave, Terence, *Devotional poetry in France, c. 1570–1613*, London and New York: Cambridge University Press, 1968.

Cave, Terence, and Jeanneret, Michel, *Métamorphoses spirituelles: anthologie de la poésie religieuse française 1570–1630*, Paris: J. Corti, 1972.

Clément, Michèle, *Une poétique de crise: poètes baroques et mystques* (1570–1660), Paris: Champion, 1996.

Coats, Catharine Randall, *Subverting the system: d'Aubigné and Calvinism*, Kirksville, MO: Sixteenth Century Publishers, 1990.

Gilmont, Jean-François, *Crespin, un éditeur réformé du XVI^e siècle*, Geneva: Droz, 1981.

Millet, Olivier, *La pensée de Jean Calvin*, Geneva: Droz, 1993.
Pannier, Jacques, *Calvin écrivain, et sa place et son rôle dans l'histoire de la langue et de la littérature françaises*, Paris: Fischbacher, 1930.
Raitt, Jill, 'Theodore Beza, 1519–1605', in *Shapers of religious traditions in Germany, Switzerland and Poland*, New Haven: Yale University Press, 1981, pp. 75–101.
Soulié, Marguerite, *L'inspiration biblique dans la poésie religieuse de d'Aubigné*, Paris: Klincksieck, 1975.
Wencelius, Léon, *L'esthétique de Calvin*, Geneva: Slatkine, 1969.

Structures of thought: Port-Royal and Jansenism

Primary sources and texts

Arnauld, Antoine, and Nicole, Pierre, *La logique ou l'art de penser*, édition revue et augmentée, Paris: Savreux, 1664.
La logique ou l'art de penser, ed. P. Clair and F. Girbal, Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
Arnauld, Antoine, and Lancelot, C. *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*, Geneva: Slatkine, 1980.
La Bruyère, Jean de, *Les caractères, ou les mœurs de ce siècle*, ed. R. Garapon, Paris: Garnier, 1962.
La Rochefoucauld, François, duc de, *Maximes, suivies des Réflexions diverses*, ed. J. Truchet, Paris: Garnier, 1983.
Nicole, Pierre, *Essais de morale*, Geneva: Slatkine, 1971, 4 vols.
Pascal, Blaise, *Œuvres complètes*, ed. L. Lafuma, Paris: Seuil, 1972.
Racine, J. *Œuvres complètes*, ed. R. Picard, Paris: Gallimard, 1966, 2 vols.

Secondary sources

Bénichou, P. *Morales du grand siècle*, Paris: Gallimard, 1948.
Cognet, L. *Le Jansénisme*, Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
Goldmann, L. *Le dieu caché*, Paris: Gallimard, 1959.
Marin, L. *La critique du discours*, Paris: Editions de Minuit, 1975.
Melzer, S. *Discourses of the fall*, Berkeley: University of California Press, 1986.
Sedgwick, A. *Jansenism in seventeenth-century France*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1977.

Neoclassical issues: combative criticism, Jonson, Milton, and classical literary criticism in England

Primary sources and texts

Davenant, Sir William, *Gondibert*, ed. D. F. Gladish, Oxford: Clarendon Press, 1971.

Dryden, John, *Essays*, ed. W. P. Ker, Oxford: Clarendon Press, 1900, 2 vols.

Heinsius, Daniel, *On plot in tragedy (De tragoediae constitutione)* (1611); trans. and ed. P. R. Sellin and J. J. McManmon, Northridge, CA: San Fernando Valley State College, 1971.

Jonson, Ben, *Ben Jonson* [Works], ed. C. H. Herford and P. and E. Simpson, Oxford: Clarendon Press, 1925–52, 11 vols. [Edition under reissue with corrections, 1986–].

Longinus, *Peri hupsous, or Dionysius Longinus of the heights of eloquence*, trans. John Hall, London: R. Daniel for F. Eaglesfield, 1652.

Milton, John, *Complete prose works*, ed. D. M. Wolfe, *et al.*, New Haven: Yale University Press, 1953–82, 8 vols.

Poems, ed. J. Carey and A. Fowler, Harlow: Longmans, 1968.

Smith, G. Gregory (ed.), *Elizabethan critical essays*, Oxford: Clarendon Press, 1904, 2 vols.

Spenser, Edmund, *The Faerie Queene*, ed. A. C. Hamilton, London and New York: Longman, 1977.

Spingarn, J. E. (ed.), *Critical essays of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1908–9, 3 vols. [Reprint Bloomington: Indiana University Press, 1957].

Secondary sources

Greene, Thomas M. *The light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven: Yale University Press, 1982.

Hardison, O. B., Jr. 'The orator and the poet: the dilemma of humanist literature', *Journal of Medieval and Renaissance studies* 1 (1971), 33–44.

'The two voices of Sidney's *Apology for poetry*' in *Sidney in retrospect: selections from English literary Renaissance*, ed. A. F. Kinney, Amherst: University of Massachusetts Press, 1988, pp. 45–61.

Hathaway, Baxter, *The age of criticism: the late Renaissance in Italy*, Ithaca: Cornell University Press, 1962.

McPherson, D. 'Ben Jonson's library and marginalia: an annotated catalogue', *Studies in philology* 71 (1974), Appendix.

Manley, Lawrence, *Convention: 1500–1700*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.

Mueller, Martin, 'Sixteenth-century Italian criticism and Milton's theory of catharsis', *Studies in English literature* 6 (1966), 139–50.
Peterson, Richard S. *Imitation and praise in the poems of Ben Jonson*, New Haven and London: Yale University Press, 1981.
Pigman, G. W., III, 'Versions of imitation in the Renaissance', *Renaissance quarterly* 33 (1980), 1–32.
Samuel, Irene, 'The development of Milton's poetics', *Publications of the modern language association of America* 92 (1977), 231–40.
Sellin, Paul R. 'Sources of Milton's catharsis: a reconsideration', *Journal of English and Germanic philology* 60 (1961), 712–30.
'Milton and Heinsius: theoretical homogeneity', in *Medieval epic to the 'epic theatre' of Brecht: essays in comparative literature*, ed. R. P. Amato and J. M. Spalek, University of Southern California studies in comparative literature 1, Los Angeles: University of California Press, 1968, pp. 125–34.
Snyder, Susan, *Pastoral process: Spenser, Marvell, Milton*, Stanford: Stanford University Press, 1998.
Steadman, John M. *The walls of paradise: essays on Milton's poetics*, Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1985.

Neoclassical issues: the rhetorical ideal in France

Primary sources and texts

Arnauld, Antoine and Nicole, Pierre, *La logique ou l'art de penser*, édition revue et augmentée, Paris: Savreux, 1664.
Aubignac, François Hédelin, abbé d', *Pratique du théâtre*, ed. P. Martino, Algiers: Carbonel; Paris: Champion, 1927.
Bary, R. *La rhétorique française*, Paris: Le Petit, 1659 [Re-edition of the 1653 edn].
Boileau-Despréaux, Nicolas, *L'art póetique*, in *Œuvres complètes*, ed. A. Adam and F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.
Fénelon, François de Salignac de La Mothe-, *Dialogues sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier, avec une lettre écrite à l'Académie française*, Paris: F. Delaulne, 1718.
Guéret, Gabriel, *Entretiens sur l'éloquence de la chaire et du barreau*, Paris: J. Guignard 1666.
Rapin, René, *Les comparaisons des grands hommes de l'antiquité*; *Les réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie*, Paris: F. Muguet, 1684, 2 vols.
Vaugelas, Claude Favre de, *Remarques sur la langue française*, Paris: Veuve J. Camusat et P. Le Petit, 1647.

Secondary sources

Bayley, Peter, *French pulpit oratory, 1598–1650: a study in themes and styles, with a descriptive catalogue of printed texts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Davidson, Hugh M. *Audience, words, and art: studies in seventeenth-century French rhetoric*, Columbus: Ohio State University Press, 1965.

Pascal and the arts of the mind, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

France, Peter, *Racine's rhetoric*, Oxford: Clarendon Press, 1965.

Rhetoric and truth in France: Descartes to Diderot, Oxford: Clarendon Press, 1972.

Fumaroli, M. *L'âge de l'éloquence: rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Geneva: Droz, 1980.

Fumaroli, M. (ed.), *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*, Paris: Editions du CNRS, 1977.

Genetiot, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris: Champion, 1997.

M^cKeon, Richard P. *Rhetoric: essays in invention and discovery*, ed. M. Backman, Woodbridge, CT: Ox Bow Press, 1987.

Murphy, James J. (ed.), *Renaissance eloquence: studies in the theory and practice of Renaissance rhetoric*, Berkeley: University of California Press, 1983.

Rubin, David Lee and M^cKinley, Mary (ed.), *Convergences: rhetoric and poetics in seventeenth-century France*, Columbus: Ohio State University Press, 1989.

Zobermann, Pierre, *Les cérémonies de la parole: l'éloquence d'apparat en France dans le dernier quart du XVII^e siècle*, Paris: Champion, 1998.

Neoclassical issues: Cartesian aesthetics

Primary sources and texts

Alberti, Leon Battista, *On painting and sculpture: the Latin texts of 'De pictura' and 'De statua'*, ed. with trans., intro., and notes by C. Grayson, London: Phaidon, 1972.

Descartes, René *Compendium musicae*, in *Œuvres*, ed. C. Adam and P. Tannery, 2nd edn, 11 vols., Paris: Vrin/CNRS, 1974–86, vol. x.

Œuvres, ed. C. Adam and P. Tannery, 2nd edn, Paris: Vrin/CNRS, 1974–86, 11 vols.

Zarlino, Gioseffo, *Le istitutioni harmoniche*; 1558; reprint New York: Broude, 1965.

Secondary sources

Damisch, Hubert, *L'origine de la perspective*, new edn, Paris: Flammarion, 1993.
Kristeller, Paul Oskar, 'The modern system of the arts', in *Renaissance thought II: papers on humanism and the arts*, New York: Harper & Row, 1965, pp. 163–227.
Moyer, Ann E. *Musica scientia: musical scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca: Cornell University Press, 1992.
Palisca, Claude V. *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, New Haven: Yale University Press, 1985.
Pirro, André, *Descartes et la musique*; 1907; reprint Geneva: Minkoff, 1973.

Reiss, Timothy J. *The discourse of modernism*, Ithaca: Cornell University Press, 1982.
The meaning of literature, Ithaca: Cornell University Press, 1992.
White, John, *The birth and rebirth of pictorial space*, 3rd edn, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

Neoclassical issues: principles of judgement

Primary sources and texts

Aubignac, François Hédelin, abbé d', *Pratique du théâtre*, ed. P. Martino, Algiers: Carbonel; Paris: Champion, 1927.
Balzac, Jean-Louis Guez de, *Œuvres*, Paris: T. Jolly, 1665, 2 vols.
Boileau-Despréaux, Nicolas, *Œuvres complètes*, ed. A. Adam and F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.
Bouhours, Dominique, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*; 1715; reprint Brighton: University of Sussex Library, 1971.
Les entretiens d'Ariste et d'Eugène, présentation de Ferdinand Brunot, Paris: A. Colin, 1962.
Chapelain, Jean, *Opuscules critiques*, ed. A. C. Hunter, Paris: Droz, 1936.
Corneille, Pierre, *Œuvres complètes*, ed. G. Couton, Paris: Gallimard, 1980–7, 3 vols.
La Bruyère, J. de, *Les caractères, ou les mœurs de ce siècle*, ed. R. Garapon, Paris: Garnier, 1962.
La Mesnardière, Hippolyte-Jules Pilet de, *La poëtique*; 1640; reprint Geneva: Slatkine Reprints, 1972.
Méré, Antoine Gombaud, chevalier de, *Lettres*, Paris: D. Thierry and C. Barbin, 1682, 2 vols. paginated as one.
Œuvres complètes, ed. C.-H. Boudhors, Paris: Fernand Roches, 1930, 3 vols.

Perrault, Charles, *Paralelle des anciens et des modernes*; 1688–97; facs. reprint Munich: Eidos, 1964, ed. H. R. Jauss.

Perrot d'Ablancourt, Nicolas, *Lettres et préfaces critiques*, ed. R. Zuber, Paris: Didier, 1972.

Rapin, René, *Les comparaisons des grands hommes de l'antiquité*; *Les réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie*, Paris: F. Muguet, 1684, 2 vols.

Saint-Evremond, Charles Marguetel de Saint-Denis, seigneur de, *Lettres*, ed. R. Ternois, Paris: Didier, 1967–8, 2 vols.

Œuvres en prose, ed. R. Ternois, Paris: Didier, 1962–9, 4 vols.

Valincour, Jean-Baptiste-Henri du Trousset de, *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de 'La Princesse de Clèves'*, ed. A. Cazes, Paris: Bossard, 1925.

Secondary sources

Bray, René, *La formation de la doctrine classique en France*, new edn, Paris: Nizet, 1961.

Brody, Jules, *Boileau and Longinus*, Geneva: Droz, 1958.

Dens, Jean-Pierre, *L'honnête homme et la critique du goût*, Lexington: French Forum, 1981.

Fumaroli, Marc (ed.), *Critique et création littéraire en France au XVIIe siècle*, Paris: Editions du CNRS, 1977.

Gasté, Armand (ed.), *La querelle du Cid: pièces et pamphlets*, Paris: H. Welter, 1898.

Genetiot, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Vorture à La Fontaine*, Paris: Champion, 1997.

Genette, Gérard, 'Vraisemblance et motivation', in *Figures II*, Paris: Seuil, 1969, pp. 71–99.

Jehasse, Jean, *Guez de Balzac et le génie romain*, Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1978.

Kibédi Varga, Aron (ed.), *Les poétiques du classicisme*, Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990.

Moriarty, Michael, *Taste and ideology in seventeenth-century France*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Neoclassical issues: Longinus and the Sublime

Primary sources and texts

Boileau-Despréaux, Nicolas, *Œuvres complètes*, ed. A. Adam and F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.

Catullus, *Catullus, et in eum commentarius M. Antonii Mureti*, Venice: P. Manutius, 1554.

La Fontaine, Jean de, *Œuvres diverses*, ed. P. Clarac, Paris: Gallimard, 1958.

Longinus, *Longinus on the Sublime: the Greek text edited after the Paris manuscript*, ed. W. R. Roberts, 1899; 2nd edn 1907; reprint Cambridge: Cambridge University Press, 1935.

Montaigne, Michel de, *Les essais de Michel de Montaigne*, ed. P. Villey; rev. edn V.-L. Saulnier, Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

Ogier, François, *Apologie pour monsieur de Balzac*; 1627; reprint Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1977.

Patrizi [da Cherso], Francesco, *Della poetica*, ed. D. Aguzzi-Barbagli, Florence: Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento, 1969–71, 3 vols.

Secondary sources

Aulotte, Robert, 'Sur quelques traductions d'une ode de Sappho au XVI^e^ siècle', *Lettres d'humanité* (December 1958), 107–22.

Brody, Jules, *Boileau and Longinus*, Geneva: Droz, 1958.

Coleman, Dorothy Gabe, 'Montaigne and Longinus', *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance* 47 (1985), 405–13.

Costil, Pierre, *André Dudith, humaniste hongrois, 1533–1589: sa vie, son œuvre et ses manuscrits grecs*, Paris: Les Belles Lettres, 1935.

Fumaroli, Marc, 'Rhétorique d'école et rhétorique adulte: remarques sur la réception européenne du traité "Du Sublime" au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle', *Revue d'histoire littéraire de la France* 86 (1986), 33–51.

Goyet, Francis, *Le Sublime du 'lieu commun': l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris: Champion, 1996.

Hartmann, Pierre, *Du sublime de Boileau à Schiller*, Strasburg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

Logan, J. L. 'Longinus', in *Ancient writers: Greece and Rome*, ed. T. J. Luce, 2 vols., New York: Scribner, 1982, vol. II, pp. 1063–80.
'Montaigne et Longin: une nouvelle hypothèse', *Revue d'histoire littéraire de la France* 83 (1983), 355–70.
Magnien, Michel, 'Montaigne et le sublime dans les *Essais*', in *Montaigne et la rhétorique*, ed. J. O'Brien, M. Quainton, and J. J. Supple, Paris: Champion, 1995, pp. 27–48.
Rigolot, François, 'Louise Labé et la redécouverte de Sappho', *Nouvelle revue du seizième siècle* 1 (1983), 19–31.
Sedley, David L. 'Sublimity and skepticism in Montaigne', *Publications of the modern language association of America* 113 (1998), 1079–92.
Weinberg, Bernard, 'Une traduction française du *Sublime* de Longin vers 1645', *Modern philology* 59 (1962), 159–201.
'Translations and commentaries of Longinus, *On the Sublime*, to 1600: a bibliography', *Modern philology* 47 (1950), 145–51.

A survey of national developments: England

Primary sources and texts

Bacon, Francis, *The new organon*, ed. F. H. Anderson, New York: Macmillan, 1960.
Behn, Aphra, *The works*, ed. J. Todd, 7 vols., Columbus: Ohio State University Press, 1992–6, vol. v, *The plays, 1671–5* (1996).
Carew, Thomas, *Poems*, ed. R. Dunlap, Oxford: Clarendon Press, 1949.
Certain sermons or homilies, Oxford: Oxford University Press, 1840.
Craig, D. H. (ed.), *Jonson: the critical heritage*, London: Routledge & Kegan Paul, 1990.
Davenant, Sir William, *Gondibert*, ed. D. F. Gladish, Oxford: Clarendon Press, 1971.
Dennis, John, *The critical works of John Dennis*, ed. E. N. Hooker, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1939–43, 2 vols.
Dryden, John, *Essays*, ed. W. P. Ker, Oxford: Clarendon Press, 1900, 2 vols.
Of dramatic poesy and other critical essays, ed. G. Watson, London: J. M. Dent, 1962, 2 vols.

Jonson, Ben, *Ben Jonson* [Works], ed. C. H. Herford and P. and E. Simpson, Oxford: Clarendon Press, 1925–52, 11 vols. [Edition under reissue with corrections, 1986–].

Marvell, Andrew, *Complete poems*, Harmondsworth: Penguin, 1972.

Milton, John, *Complete poems and major prose*, ed. M. Hughes, New York: Odyssey, 1957.

Complete prose works (1624–1642), ed. D. M. Wolfe, vol. 1, New Haven: Yale University Press, 1953.

Munro, John (ed.), *The Shak[e]speare allusion book*; 1909; reissued with preface by E. Chambers, London: Oxford University Press, 1932, 2 vols.

Rymer, Thomas, *The critical works*, ed. C. A. Zimansky, New Haven: Yale University Press, 1956.

Shawcross, John T. (ed.), *Milton: the critical heritage*, London: Routledge & Kegan Paul, 1970.

Smith, G. Gregory (ed.), *Elizabethan critical essays*, Oxford: Clarendon Press, 1904, 2 vols.

Spenser, Edmund, *Poetical works*, ed. J. C. Smith and E. de Sélincourt, London: Oxford University Press, 1970.

Spingarn, J. E. (ed.), *Critical essays of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1908–9, 3 vols. [Reprint Bloomington: Indiana University Press, 1957].

Spurgeon, Caroline F. E. *Five-hundred years of Chaucer criticism and allusion (1357–1900), Part 1*, Oxford: Oxford University Press, 1914.

Waller, Edmund, *Poems*, ed. G. T. Drury, London: Lawrence and Bullen, 1893.

Webbe, William, *A discourse of English poetrie* (1586), in G. Gregory Smith (ed.), *Elizabethan critical essays*; 1904; reprint Oxford and New York: Oxford University Press, 1971, 2 vols.

Secondary sources

Bate, Walter Jackson, *The burden of the past and the English poet*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970.

Bentley, Gerald Eades, *Shakespeare and Jonson: their reputations in the seventeenth century compared*, Chicago: University of Chicago Press, 1945, 2 vols. in 1.

Fry, Paul H. *The reach of criticism: method and perception in literary theory*, New Haven: Yale University Press, 1983.

Kerrigan, William, *The prophetic Milton*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1974.

Levine, Joseph M. *The Battle of the Books: history and literature in the Augustan age*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.
Lewalski, Barbara K. *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric*, Princeton: Princeton University Press, 1979.
Manley, Lawrence, *Convention, 1500–1750*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.
Maus, Katherine Eisaman, *Ben Jonson and the Roman frame of mind*, Princeton: Princeton University Press, 1984.
Monk, Samuel H. *The Sublime: a study of critical theories in xviiith-century England*, New York: Modern Language Association, 1935.
Pechter, Edward, *Dryden's classical theory of literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
Peterson, Richard S. *Imitation and praise in the poems of Ben Jonson*, New Haven: Yale University Press, 1981.
Shifflet, Andrew, *Stoicism, politics, and literature in the age of Milton: war and peace reconciled*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
Snyder, Susan, *Pastoral process: Spenser, Marvell, Milton*, Stanford: Stanford University Press, 1998.
Weinbrot, Howard D. *Britannia's issue: the rise of British literature from Dryden to Ossian*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
Zwicker, Steven D. *Lines of authority: politics and English literary culture, 1649–1689*, Ithaca: Cornell University Press, 1993.

A survey of national developments: France

Primary sources and texts

Aubignac, François Hédelin, abbé d', *Pratique du théâtre*, ed. P. Martino, Algiers: Carbonel; Paris: Champion, 1927.
Balzac, Jean-Louis Guez de, *Œuvres*, Paris: T. Jolly, 1665, 2 vols.
Boileau-Despréaux, Nicolas, *Œuvres complètes*, ed. A. Adam and F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.
Chapelain, Jean, *Opuscules critiques*, ed. A. C. Hunter, Paris: Droz, 1936.
Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, ed. P. Hourcade, Geneva: Droz, 1975.
La Mesnardière, Hippolyte-Jules Pilet de, *La poëtique*; 1640; reprint Geneva: Slatkine, 1972.
Mairet, Jean de, *La Silvanire*, Préface, in *Théâtre du xvii^e siècle*, ed. J. Schérer, J. Truchet, and A. Blanc, 3 vols., Paris: Gallimard, 1975–92, vol. 1, pp. 479–88.
Ogier, François, *Tyr et Sidon*, Préface, in Jean de Schélandre, *Tyr et Sidon*, ed. J. W. Barker, Paris: Nizet, 1974, pp. 150–61.
Pellisson-Fontanier, Paul, *Discours sur les œuvres de M. Sarasin*, in Jean-François Sarasin, *Les œuvres de Monsieur Sarasin*, ed. G. Ménage, Paris: A. Courbé, 1656, pp. 1–72.

Sarasin, Jean-François, *Discours de la tragédie*, in Jean-François Sarasin, *Les œuvres de Monsieur Sarasin*, ed. G. Ménage, Paris: A. Courbé, 1656, pp. 243–84.

Sorel, Charles, *La bibliothèque françoise*, Geneva: Slatkine, 1970.

De la connoissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs, ed. L. Moretti Cenerini, Rome: Bulzoni, 1974.

Valincour, Jean-Baptiste-Henri du Trousset de, *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de 'La Princesse de Clèves'*, ed. A. Cazes, Paris: Bossard, 1925.

Secondary sources

Bray, René, *La formation de la doctrine classique en France*, new edn, Paris: Nizet, 1961.

Cave, Terence, *Recognitions: a study in poetics*, Oxford: Clarendon Press, 1988.

Cristin, Claude, *Aux origines de l'histoire littéraire*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence: rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Geneva: Droz, 1980.

Fumaroli, Marc (ed.) *Critique et création littéraire en France au XVII[e] siècle*, Paris: Editions du CNRS, 1977.

Gasté, Armand (ed.), *La querelle du Cid: pièces et pamphlets*, Paris: H. Welter, 1898.

Genetiot, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris: Champion, 1997.

Jehasse, Jean, *Guez de Balzac et le génie romain*, Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1978.

La renaissance de la critique, Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1976.

Kibédi Varga, Aron, *Rhétorique et littérature: études de structures classiques*, Paris: Didier, 1970.

Lough, John, *Writer and public in France from the Middle Ages to the present day*, Oxford: Clarendon Press, 1978.

Mortgat, Emmanuelle, and Méchoulan, Eric (ed.), *Ecrire au XVII[e] siècle: une anthologie*, Paris: Presses Pocket, 1992.

Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris: Editions de Minuit, 1985.

A survey of national developments: Italy

Primary sources and texts

Bembo, Pietro, *Prose della volgar lingua*, Venice: Tacuino, 1525 [Modern edition Padua: Liviana, 1967].
Bruno, G. *Dialoghi italiani*, Florence: Sansoni, 1958.
Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, ed. W. Romani, Bari: Laterza, 1978–9, 2 vols.
Garin, E. (ed.), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milan and Naples: Ricciardi, 1952.
Marino, Giambattista, *Epistolario: seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, ed. A. Borzelli and F. Nicolini, Bari: Laterza, 1911–12, 2 vols.
Pozzi, M. (ed.), *Trattatisti del Cinquecento*, Milan and Naples: Ricciardi, 1978.
Raimondi, E. (ed.), *Trattatisti e narratori del Seicento*, Milan and Naples: Ricciardi, 1960.
Tasso, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. L. Poma, Bari: Laterza, 1964.
Trissino, Giovanni Giorgio, 'Sofonisba', in *Il teatro italiano*, 6 vols., Turin: Einaudi, 1977, vol. I, pp. 1–78.
Weinberg, Bernard (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970–4, 4 vols.

Secondary sources

Aurigemma, M. 'La teoria dei modelli e i trattati d'amore', in *La letteratura italiana, storia e testi*, ed. C. Muscetta, 9 vols., Bari: Laterza, 1973, vol. IV.1, pp. 327–69.
Baldassarri, G. 'L'apologia del Tasso e *la maniera platonica*', in *Letteratura e critica: saggi in onore di Natalino Sapegno*, vol. IV, Rome: Bulzoni, 1977, pp. 223–51.
Battistini, A., and Raimondi, E. 'Retoriche e poetiche dominanti', in *Letteratura italiana*, ed. A. Asor Rosa, 9 vols., Turin: Einaudi, 1984, vol. III, pp. 5–339.
Burke, P. *Culture and society in Renaissance Italy (1420–1540)*, London: Batsford, 1973.
Chiari, A. 'La fortuna del Boccaccio', in *Questioni e correnti di storia letteraria*, ed. A. Momigliano, Milan: Marzorati, 1949, pp. 275–348.
Croce, F. 'Critica e trattatistica del Barocco', in *Storia della letteratura italiana*, ed. E. Cecchi and N. Sapegno, 8 vols., Milan: Garzanti, 1967, vol. v, pp. 473–518, 495–6, and 500–6.
'Le poetiche del Barocco in Italia', in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 2 vols., Milan: Marzorati, 1959, vol. I, pp. 547–75.
Della Terza, D. '*Imitatio*: theory and practice: the example of Bembo the poet', *Yearbook of Italian studies* 1 (1971), 321–5.
Dionisotti, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turin: Einaudi, 1977.
Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento, Florence: F. le Monnier, 1968.
Eisenstein, Elizabeth L. *The printing press as an agent of change: communications and cultural transformations in early-modern Europe*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1979.

Herrick, Marvin T. *The fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism 1531–1555*, Urbana: University of Illinois Press, 1946.
Jacobs, E. F. (ed.), *Italian Renaissance studies*, London: Faber and Faber, 1960.
Maggini, F. 'La critica dantesca dal '300 ai nostri giorni', in *Questioni e correnti di storia letteraria*, ed. A. Momigliano, Milan: Marzorati, 1949, pp. 123–66.
Mazzacurati, G. *La crisi della retorica umanistica nel Cinquecento*, Naples: Libreria Scientifica, 1961.
Migliorini, B. 'La questione della lingua', in *Questioni e correnti di storia letteraria*, ed. A. Momigliano, Milan: Marzorati, 1949, pp. 1–75.
Moretti, W., and Barilli, R. 'La letteratura e la lingua, le poetiche e la critica d'arte', in *La letteratura italiana, storia e testi*, ed. C. Muscetta, vol. IV.2, Bari: Laterza, 1973, pp. 487–571, 492–7.
Praz, Mario, *Studi sul concettismo*, Florence: Sansoni, 1946.
Spingarn, J. E. *A history of literary criticism in the Renaissance*, New York: Harbinger Books, 1963.
Tateo, Francesco, *Retorica e poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari: Adriatica, 1960.
Ulivi, F. *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milan: Marzorati, 1959.
Vasoli, Cesare, 'L'estetica dell'umanesimo e del Rinascimento', in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 2 vols., Milan: Marzorati, 1959, vol. I, pp. 325–433.
Weinberg, Bernard, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols.

A survey of national developments: Spain

Primary sources and texts

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. C. Morón Aroyo, Madrid: Cátedra, 1977.
Cervantes, Miguel de, *La ingeniosa historia de Don Quijote de la Mancha*, ed. M. de Riquer, Barcelona: Juventud, 1955, 2 vols.
Góngora y Argote, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. Parker, Madrid: Cátedra, 1983.
Gracián y Morales, Baltasar, *El criticón*, ed. A. Prieto, Madrid: Planeta, 1985.

Secondary sources

Brownlee, Marina S. *The poetics of literary theory: Lope de Vega's 'Novelas a Marcia Leonarda' and their Cervantine context*, Madrid: Porrúa, 1981.

Castro, Américo, *De la edad conflictiva: crisis de la cultura española en el siglo XVII*; 1961; reprint Madrid: Taurus, 1976.

Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle, and the 'Persiles'*, Princeton: Princeton University Press, 1970.

Guillén, Claudio, *The anatomies of roguery: a comparative study in the origins and the nature of picaresque literature*, New York: Garland, 1987.

Maravall, José Antonio, *Culture of the Baroque*, trans. T. Cochran, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Mariscal, George, *Contradictory subjects: Quevedo, Cervantes and seventeenth-century Spanish culture*, Ithaca: Cornell University Press, 1991.

Shergold, N. D. *A history of the Spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1967.

Smith, Paul Julian, *Writing in the margin: Spanish literature of the Golden Age*, Oxford: Clarendon Press, 1988.

Terry, Arthur, *Seventeenth-century Spanish poetry: the power of artifice*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Vega Ramos, Maria Jose, *La teoria de la novella en el siglo XVI: la poetica neoaristotelica ante el Decameron*, Salamanca: J. Cromberger, 1993.

A survey of national developments: Germany

Primary sources and texts

Borinski, Karl, *Die Poetik der Renaissance*; 1886; reprint Hildesheim: Olms, 1967.

Lämmert, Eberhard (ed.), *Romantheorie: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1420–1880*, Cologne and Berlin: Kiepenhauer & Witsch, 1971.

Lempicki, Sigmund von, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, 2nd rev. edn, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968.

Secondary sources

Braungart, Georg, 'Rhetorik, Poetik, Emblematik', in *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, ed. H. A. Glaser, vol. III, 'Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung', Reinbek: Rowohlt, 1985, pp. 219–36.

Carlsson, Anni, *Die deutsche Buchkritik von der Reformation bis zur Gegenwart*, Berne and Munich: Francke, 1969.

Engelsing, Rolf, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800*, Stuttgart: Metzler, 1974.
Garber, Klaus, *Martin Opitz – 'der Vater der deutschen Dichtung'*, Stuttgart: Metzler, 1976.
Schöne, Albrecht, *Kürbishütte und Königsberg: Modellversuch einer sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte*, Munich: Beck, 1975.
Szyrocki, Marian, *Poetik des Barock*; 1968; reprint Stuttgart: Reclam, 1977.
Wutenow, Ralph-Rainer, 'Literaturkritik, Essayistik und Aphoristik', in *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, ed. H. A. Glaser, vol. IV, 'Zwischen Absolutismus und Aufklärung', Reinbek: Rowohlt, 1980, pp. 120–47.

A survey of national developments: the Low Countries

Primary sources and texts

Brandt, George W. (ed.), *German and Dutch theatre, 1600–1848*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
Gillis, M. A. 'To the Reader' [1566], in the appendix to Karel Porteman, 'The earliest reception of the *Ars emblematica* in Dutch', in *The European emblem*, ed. B. F. Scholz *et al.*, Leiden: Brill, 1990, pp. 33–53.
Heinsius, Daniel, *On plot in tragedy (De tragoediae constitutione)* (1611), trans. and ed. P. R. Sellin and J. J. McManmon, Northridge, CA: San Fernando Valley State College, 1971.
Hooft, P. C., 'Oration concerning the excellence of poetry' (*c.* 1610–15), trans. T. Hermans and L. Gilbert, *Dutch crossing* 47 (1992), 24–52.
Vondel, Joost van den, 'Introduction to Dutch Poetry' (1650), trans. T. Hermans and L. Gilbert, *Dutch crossing* 29 (1986), 50–63.

Secondary sources

Harmsen, Ton, *Onderwys in de tooneel-poëzy. De opvattingen over toneel van het Kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum*, Rotterdam: Ordeman, 1989.
Ijsewijn, Jozef, 'Humanism in the Low Countries', in *Renaissance humanism: foundations, forms, and legacy*, ed. A. Rabil, Jr., vol. II, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, pp. 156–215.
Meter, J. H. *The literary theories of Daniel Heinsius*, Assen: Van Gorcum, 1984.
Parente, James, *Religious drama and the humanist tradition: Christian theater in Germany and in the Netherlands*, Leiden: Brill, 1987.
Schenkeveld, Maria A. *Dutch literature in the age of Rembrandt: themes and ideas*, Amsterdam and Philadelphia: J. Benjamins, 1991.
Schenkeveld-Van der Dussen, M. A. (ed.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*, Groningen: M. Nijhoff, 1993.
Smits-Veldt, Mieke, *Het Nederlandse Renaissance-toneel*, Utrecht: HES, 1991.
Samuel Coster, ethicus-didacticus, Groningen: Wolters-Noordhoff / Forsten, 1986.
Spies, Marijke, 'Developments in sixteenth-century Dutch poetics: from "Rhetoric" to "Renaissance"', in *Renaissance-Rhetorik / Renaissance Rhetoric*, ed. H. Plett, Berlin and New York: De Gruyter, 1993, pp. 72–91.

قائمة المصطلحات

Acrobat	البهلوان
Adagia	الأقوال المأثورة
Aesthetics	علم الجمال
Allegoresis	الترميز
Allegory	الرمزية (فى الأدب)؛ القصة أو الحكاية الرمزية
Allusion	إحالة (فى النصوص الأدبية)
Alter ego	الأنا العليا
Ambiguity	الإبهام أو الغموض
Anachronism	المفارقة التاريخية: بمعنى أن ننسب إلى أزمنة تاريخية موغلة فى القدم أو إلى شخصيات تاريخية صفات لم يكن العصر يعرفها، وينطوى هذا على إسقاط غير مقبول تاريخيًا.
Analogy	القياس (المنطق)، المضاهاة
Ancien Régime	العهد البائد
Antithesis	الطباق (فى اللغة)
Antithetical pairs	الثنائيات المتضادة (فى بناء القصيدة)
Apathy	تبلد الحس
Aphorism	الحِكَم أو الأقوال المأثورة
Apocrypha	كتابات مشكوك فى صحة نسبتها
Apology	دفاع
Archetype	النموذج الأصلى
Artifice	أسلوب فنى

Autobiography	السيرة الذاتية
Ballad	القصص الغنائى
Baroque	الباروك (أسلوب يتسم بالصور الغريبة الغامضة)
Belles-Lettres, Bonae Litterae	الآداب الرفيعة، فنون الآداب الجميلة
Blank verse	الشعر المرسل
Book of Revelation	سِفر الرؤيا
Calculus	حساب التفاضل والتكامل
Carpe diem	انعم بيومك (لا ندرى ما يخفيه الغد لنا)، اغتنم فرصة الاستمتاع باليوم
Catechism	تعليم قواعد الإيمان (عن طريق السؤال والجواب)
Categories	مقولات
Catharsis	التطهر(من خلال مشاهدة الروايات المسرحية أو قراءة الشعر للتخلص من حالات الغضب والشهوة والطمع وما على شاكلتها فى دواخل النفس البشرية)
Characterization	تصوير الشخصيات
Comedy	الملهاة (فى المسرحيات)
Comic Relief	الاسترخاء الكوميدي (المدرج داخل عمل جاد)
Consonance	التناغم
Cosmography	الكوزموغرافيا: علم يبحث في مظهر الكون وتركيبه العام، وهو يشمل علوم الفلك والجغرافيا والجيولوجيا
Cosmopolitanism	النزعة الكونية أو العالمية
Couplet	مقطوعات شعرية ثنائية الأدبيات
Courtly genre	أدب الغراميات

Credibility	المصداقية
Crisis:	المحنة أو الأزمة
Cyberspace	الفضاء التخيلى أو الإليكترونى
Cynicism	النزعة الكلبية (نسبة إلى ديوجنيز الذى كان يزدرى الأعراف الاجتماعية، عاش فى القرن الخامس ق.م).
Deconstruction	التفكيكية
Defiminzation	استرجال المرأة، نزع سمات الأنوثة عنها
Demonolatry	عبادة الشيطان
Diacrisis	ربط الشعر بالصور الجمالية المفضلة
Diacritics	العلامات الصوتية المميزة فوق الحروف أو تحتها (علامات التشكيل)
Dialectic	الجدلية.
Digression	استطراد
Dissonance	التنافر
Dithyramb	قصائد الحماسة والمشاعر الجياشة
Doxology	التسبيح بحمد الله وشكره
Ecstasy	النشوة
Ekphrasis	كلمة لاتينية تعنى: الوصف الملموس
Elecutio	كلمة لاتينية تعنى: مواءمة المقال بالحال أو المقام
Elegy	مرثية
Eloquence	الفصاحة/ البيان
Empiricism	التجريبية، الإمبريقية
Enthymeme	القياس الإضمارى فى المنطق

Epicureanism	الإبيقورية: مذهب الفيلسوف اليونانى أبيقور، الذى قال بأن المتعة والملذات الحسية هى الخير الأسمى.
Epigram	قصيدة قصيرة تنطوى على الحكمة أو السخرية
Epiloguc	خاتمة
Epistomology	نظرية المعرفة، إبستمولوجيا
Equivocation	المراوغة، إبهام
Eschatology	الأخرويات: (الإيمان بالبعث والحساب)
Essence	ماهية الشىء أو جوهره
Ethnic cleansing	التطهير العرقى
Eucharist	سر التناول (سر من أسرار الكنيسة)، سر الإفخارستيا
Ex nihilio	من العدم
Exclusion	إقصاء
Exegesis	التفسير أو الشرح
Fable	قصة رمزية أخلاقية
Farce	المسرحية الهزلية
Feet	تفاعيل بيت الشعر
Feminism	الحركة النسائية/ النسوية
Festina lente	فى التأنى السلامة
Figures	الصور البلاغية
Gender	الجنوسة (ذكر × أنثى)، النوع الاجتماعى
Genre	الجنس الأدبى
Hagiography	سير القديسين
Hallucination	الهذيان

Heresy	هرطقة، بدعة
Hermeneutics	التفسير أو التأويل
Hermeticism	الإبهام المدروس
Heuristic construction	التأويل الاستكشافى
Holism	التوجه الكلى
Humanists	أعلام الحركة الإنسانية فى عصر النهضة
Hyperbole	المبالغة الشعرية
Iambic	بحر عروضى فى الشعر مؤلف من مقطع قصير يتبعه مقطع طويل
Icon	أيقونة
Identification	التقمص؛ التماثل أو التطابق
Infanticide	إبادة الأطفال
Inclusion	تضمين
Inclusionism	التضمين فى الكتابات الأدبية
Interdisciplinary studies	الدراسات البينية
Interpretation	التفسير أو الترجمة
Intelligentsia	زمرة المثقفين
Irony	التهكم أو السخرية
Irrational	غير عقلانى
Italics	الحروف الكتابية المائلة
Jansenism	مذهب يقول بانعدام حرية الإرادة عند البشر
Kairos	لفظة يونانية تعنى: اللحظة المواتية
Laureate	شاعر البلاط الملكى

Layman	شخص عادى
Levant	بلدان شرقى البحر الأبيض المتوسط
Lingua Franca	اللغة السائدة المشتركة
Logos	كلمة يونانية تعنى: الكلمة، وهى صنو العقل، ويوصف السيد المسيح بأنه "تجسيد الكلمة الربانية".
Lyric	الشعر الغنائى
Magistrature	ساحة القضاء
Magna Carta	وثيقة الحقوق (الماغنا كارتا) التى أكره النبلاء الإنجليز الملك جون على إقرارها عام ١٢١٥ (العهد الأعظم).
Manuscript Collation	تحقيق المخطوطات
Martyrology	سير الشهداء
Masculine	السلطة الذكورية
Maxims	الحكم المأثورة
Medium Aevum	مصطلح لاتينى ويعنى: العصور الوسطى الأوروبية
Metamorphosis	المَسْخ: (مسخ الكائنات إلى كائنات أخرى)
Metre	العروض (فى الشعر)
Metrical Cadence	الإيقاع النظمى
Microcosm	العالم الأصغر
Mimesis	المحاكاة
Mind sets	البُنى الذهنية، العقليات
Miscellanea	متفرقات أو منوعات أدبية
Misogyny	الموقف المعادى للمرأة
Modernity	الحداثة

Monism	التوجه الأحادى
Muses	ربات الفنون والآداب (بنات زيوس وعددهن تسع).
Mutatis mutandis	مصطلح لاتيني يعنى: بعد إجراء التغييرات اللازمة
Mythohistory	التاريخ الأسطورى
Neoplatonism	الأفلاطونيـة المحدثـة (وقـد بـدأت هـذه الفلسـفة الأفلطونيـة بالتصوف على يد أفلوطين ابن صعيد مصر فى القرن الثالث للميلاد بالإسكندرية).
Nomenclatures	مصطلحات أو رموز
Nominalism	المدرسة الاسمية (مدرسة فلسفية فى القرن الثانى عشر كانت تنادى باستخدام الحديث العادى معيارًا للتعبير عن المعرفة الفطرية)
Occultism	العلم الغيبى
Ode	قصيدة غنائية
Oligarchy	النخبة الحاكمة (الأوليغارشية)
Ontology	علم الوجود، أنطولوجيا
Otherworldliness	النظرة الأخروية
Oxymoron	التناقض (بين مفردتين)
Panegyric	قصيدة المديح
Paradox	الغموض الظاهري (تناقض)، المفارقة
Pastoral	الأدب الرعوى
Pedant	متحذلق
Peripatetics	المشاءون من حواريى أرسطو، الذين كانوا يتلقون الحكمة من

	معلمهم وهم يتمشون فى طرقات الليسيوم (Lyceum) فى مدينة أثينا حول أستاذهم الحكيم
Periphery, Margin	الأطراف (جغرافيا، طب)
Phantasia	الخيال أو التخيل
Philology	فقه اللغة، الفيلولوجيا
Picaresque	حياة المتشردين (إسبانية الأهل)
Plagiarism	انتحال آراء الآخرين، السطو على أفكار الآخرين
Plastic Arts	الفنون التشكيلية
Plausibility	المعقولية الظاهرية
Pléiade	(الثُريا): جماعة من أدباء فرنسا فى القرن السادس عشر كانت تهدف إلى الإعلاء من شأن اللغة الفرنسية وإثرائها بألفاظ من اليونانية واللاتينية القديمة.
Plot	الحبكة (الروائية أو المسرحية)
Poetaster	مُدعى الشعر
Polemical Literature	الأدب الجدلى
Polis: city – state	الدولة المدنية
Pragmatism	مبدأ النفعية
Predestination	مذهب الجبرية
Predicate	المحمول
Prelapsarian State	حالة ما قبل السقوط فى جنة عدن
Presumption	الاستدلال بالقرائن
Prologue	افتتاحية
Proportion	النسبة والتناسب

Prosody	النظم الشعرى
Prosopopoeia	التشخيص (إضفاء صفات البشر على الجماد)
Prudence	الحصافة
Psalms	مزامير (داود النبى)
Puritans	جماعة بروتستانتية إنكليزية (عرفت بالتزمت الصارم (المتطهرون)
Quadrivium	فروع العلوم الأربعة عند مفكرى العصور الوسطى: الهندسة، والرياضيات، والموسيقى، والفلك
Rational	عقلانى (يقبله العقل)
Rhetor – Orator	الخطيب المفوه.
Rhetoric	البلاغة
Rhetoric	الخطابة أو البلاغة
Rhetorical trope	المجاز البلاغى
Rhyme	سجع، قافية
Rhythm	الإيقاع
Ridicule	سخرية
Romance	القصص الخيالى
Satire	شعر الهجاء
Scepticism [skepticism]	مبدأ الشك
Scholastics	أنصار الفكر "المدرسى" من فلاسفة القرن الثانى عشر، الإسكولانية
Semantics	علم دلالة الألفاظ: السيمانطيقا
Signified	المشار إليه أو المدلول

Signifier	الدال
Simultaneity	تزامن
Social decorum	اللياقة الاجتماعية
Sodomy	اللواط (الشذوذ الجنسى)
Sonnet	سوناتا، سونيته: قصيدة تتألف من ١٤ بيتًا
Sophism	السفسطة
Spatial perspective	المنظور المكانى
Speculation	التأمل
Stoicism	الرُواقية: مذهب فلسفي يوناني يلتزم أتباعه بحياة البساطة والزهد بعكس الإبيقوريين.
Syllogism	القياس المنطقى
Symbiosis	تكافل، تضامن
Symmetry	الاتساق والتناسب
Synatagma	التركيب التعبيرى
Taboos	المحرمات
Textual editing	تحقيق/ تنقيح النصوص
Topic	موضوع يتناوله البحث
Tragedy	المأساة (نوع من المسرحيات)
Treatise	أطروحة، مقال
Trops	المجاز
Troubadour	الطروبادور: شاعر شعر غزلى جرىء ساد فى إقليم بروفانس فى الجنوب الفرنسى فى أواخر العصور الوسطى، والكلمة

مشتقة من اللفظة العربية (الطرب) تحت تأثير الحضارة العربية فى الأندلس المجاورة لجنوب فرنسا

Trouvere	تروفير: جماعة شعراء فرنسا فى القرن الحادى عشر
Utopia	المدينة الفاضلة (يوتوبيا)
Verisimilitude	احتمال مشابهة الواقع/ مطابقة الواقع
Vernaculars	اللغات المحلية(بدائل اللاتينية)
Versing	نظم الشعر
Vraisemblance	مماثلة الواقع (كلمة فرنسية)

المترجمون فى سطور:

١- جمال الجزيرى

مدرس الأدب الإنجليزى بكلية التربية بالسويس ــ جامعة قناة السويس.

٢- دعاء إمبابى

مترجمة تحريرية وفورية ومدرس فى كلية الآداب بجامعة عين شـــمس. حصلت على شهادة الدكتوراه ٢٠٠٨ في مجال النقد الأدبى، وهى دراسة مقارنـــة لنشأة النقد الأدبي في الثقافتين البريطانية والعربية فى مراحلـــه المبكـــرة. تهـــتم المترجمة أيضًا بدراسة الترجمة وتدريسها. وقد اجتمع مجـــالا التخـــصص عنـــد مشاركتها فى ترجمة بعض فصول من **موسوعة كمبريدج للنقد الأدبـــي** من الجزء الخاص بالنقد الحديث تحت إشراف أ.د. رضوى عاشور. كما تُعنى بالترجمات فى مجال التنمية والقانون.

٣- محمد خليفة السيد غزلان

- ليسانس اللغة الإنجليزية - كلية الألسن، جامعة عين شمس، 1978.
- ماجستير الترجمة الفورية والتحريرية - كلية الألسن، 1989.
- مدير عام الترجمة فى مجلس الشعب المصري.
- عمل معيدًا فى قسم اللغة الإنجليزية، كلية الألسن، جامعة عين شمس، القاهرة.
- عمل مترجمًا بشركة تنمية نفط عمان، مسقط، سلطنة عمان.
- عمل مدرسًا للغة الإنجليزية والترجمة بكلية اللغات والترجمة، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية.

▪ عمل مترجمًا بمركز الإمارات للدراسات والبحـوث الاسـتراتيجية، أبـو ظبي، الإمارات العربية المتحدة.

٤ – مصطفى رياض

أستاذ الأدب الإنجليزي ورئيس قسم اللغة الإنجليزية بآداب عـين شـمس، تخرج في قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة عين شمس، حـصل على درجتي الماجستير والدكتوراه من الجامعة نفسها، تخصص في الأدب الأنجلو إيرلندي كما نشر بحوثـًا في الأدب المقارن. له ترجمات في مجال النقد الأدبـي، كما ترجم في مجال القانون العام عدة أعمال تدور حول النظام القضائي الأمريكي.

المراجع فى سطور:

أ.د. اسحق عبيد

- أستاذ متفرغ لتاريخ العصور الوسطى الأوروبية ـ كلية الآداب ـ جامعة عين شمس.

- له العديد من الدراسات والأبحاث فى مجال التخصص الدقيق، وكذلك كثير من الترجمات عن الإنجليزية المنشورة ضمن المشروع القومى للترجمة منها: أثينا السوداء ج٢،مج١ وتاريخ المسيحية الشرقية، وأيضا ضمن المركز القومى للترجمة منها: تاريخ الفلسفة مج٢ ج٢.

- عضو فى العديد من الجمعيات الأهلية منها: الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، واتحاد المؤرخين العرب فى القاهرة، وكذلك الجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية، ولجنة التاريخ فى المجلس الأعلى للثقافة.

الإشـــراف الفنـــي: حســـن كــامــــل

تقدم موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى عرضًا تاريخيًا شاملاً للنقد الأدبى الغربى منذ العصور الكلاسيكية القديمة إلى وقتنا الحالى. تتناول الموسوعة النقد نظرية وممارسة، طامحة إلى أن تكون عملاً مرجعيًا لا مجرد سجل للوقائع.

وتعرض الموسوعة القضايا الخلافية المطروحة فى الجدل القائم فى الساحة النقدية دون إحجام أو ادعاء كاذب بالحياد، مع حرصها على ألا تتحزب لهذا الفريق أو ذاك.

ويشكل كل جزء من أجزاء الموسوعة وحدة قائمة بذاتها يمكن الإفادة منها على حدة أو مع الأجزاء الأخرى من السلسلة. وتتيح قائمة المصادر والمراجع الوفيرة فى نهاية كل جزء أساسًا لمزيد من التعرف على المواضيع المطروحة ودرسها.

تصميم الغلاف: عدلى رزق الله